DIZIONARIO
E
BIBLIOGRAFIA
DELLA
MUSICA

DEL DOTTORE
PIETRO LICHTENTHAL

Volume Primo

MILANO
PER ANTONIO FONTANA
M. DCCC. XXVI

Al signor Conte

Carlo Cicogna

Cavaliere

del sovrano militare Ordine di S. Gio. di Gerusalemme
e dell'Ordine austriaco della Corona di ferro

A Lei, gentil Cavaliere, passionato amatore degli studj geniali, che da lungo tempo m'onora di cortesi accoglienze, intitolo quest'Opera, in contrassegno di grato affetto. Ho speranza che non sarà per riuscirle sgradita, come quella che deve riempiere un vacuo nell'italiana musicale letteratura, e risguardando un'arte che forma le delizie di tutti, ma su cui l'erudizione non è tantò estesa quanto esser dovrebbe.

Aggradisca pertanto questo tributo con quella cortesia che l'è propria, rinnovandole le proteste dei sentimenti di affettuosa stima che le professo

L' Autore.

PREFAZIONE

Un Dizionario di Musica del fiammingo Gio. Tinctor, col titolo: *Terminorum Musicae Diffinitorium*, fu la prima Opera che intorno a quest' Arte vedesse la luce dopo l' invenzione della stampa. Da questo Dizionario pubblicato a Napoli nel 1474, fino a quello impresso a Parigi nel 1821, parecchi altri ne apparvero di tempo in tempo, e fra differenti nazioni [1]; ma tutti, qual più qual meno, o furono incompleti in origine, o tali divennero coll' andar del tempo, e mal corrispondono al grado di perfezione cui l' arte musicale ai nostri giorni è salita. Per il che si pubblica il presente Vocabolario, nel quale si espone enciclopedicamente tutto ciò che è relativo alla Musica propriamente detta (parte teoretica e pratica, sì antica che moderna, non esclusi i rami della fisica e matematica), alla parte istorica (generale, e de' varj popoli in particolare), ed alla parte filosofica (antropologica ed estetica). Non solamente vi si troverà numerosa serie di nuovi articoli, ma molti di quelli già menzionati negli altri Vocabolarj compariranno ora, o corretti od ampliati o a più importante forma ridotti. Sembra quindi superfluo il dimostrare, quanto siffatta Opera sia per riuscire utile, e fors' anco necessaria agli amatori e cultori dell' arte, sì nazionali che stranieri.

Giova però avvertire che per non accrescere soverchiamente la mole del libro in ragione della vastità della ma-

1 *V.* la sezione de' Dizionarj nella Bibliografia.

teria, furono prima di tutto evitate le ripetizioni, quantunque molte ne sarebbero riescite non inutili; e ristretti per la medesima ragione gli articoli didattici che, non avendo connessione in opere di tal sorta, non offriranno giammai speciali trattati. L'erudito, desideroso d'internarsi in qualunquesiasi ramo dell'arte, troverà ampia sorgente nell'annessa immensa Letteratura in forma di BIBLIOGRAFIA, la quale fu appositamente separata per non confondere i rispettivi articoli con farragginosi indici di libri, e per darla piuttosto compiuta, onde nel medesimo tempo rendasi del pari importante per la propria sua storia. A suo luogo si renderà più minuto conto di questa seconda Opera.

Ho procurato quanto era in me, che ogni classe di leggitori, la quale, avendo riguardo alla mole del libro, non pretenda di troppo, non restasse almeno del tutto scontenta, e che tolta la parte meramente didattica, servir potesse eziandio di utile lettura ai non iniziati nell'arte. Il colto Pubblico e l'imparziale critica decideranno, se non abbia interamente fallito nell'intento; ad ogni modo però, mi resterà il conforto d'aver mandato ad effetto un'ardua impresa pel solo desiderio di supplire ad un'importante lacuna dell'italiana musicale letteratura, raccogliendo ed ordinando i materiali che potranno forse in appresso, sotto più abile penna, servire ad un perfetto lavoro.

Le Opere che maggiormente ho consultato sono: 1) il *Lessico musicale* di Koch (Francoforte sul Meno 1802), il quale mi fu utile rispetto alla Musica propriamente detta; 2) la *Storia della Musica* di Forkel (Lipsia, 1788, 1801), Opera piena d'erudizione e di sane dottrine, la quale sgraziatamente non giunge che al 1500; 3) le Gazzette musicali di Lipsia, di Berlino e di Vienna. Quella di Lipsia in particolare, che conta già 27 anni di rinomata esistenza, fu al mio scopo una feconda miniera di tutto ciò che si riferisce alla Musica ed ai continui suoi progressi. Utili mi furono pari-

mente l'*Estetica* del professore Krug; l'eccellente lavoro del Castil-Blaze, intitolato: *de l'Opéra en France* (Parigi, 1820), e che meglio chiamar si potrebbe *de l'Opéra*, applicandolo al generale; il pregevole Trattato sulla *Musica degl'Indù* dell'inglese Jones, con annotazioni del barone Dalberg; le Opere didattiche di Martini, Asioli, Albrechtsberger, Gervasoni, Sabbatini, Morigi, Weber, Belli, Vogler, Mancini, Pollini, Perrino, Knecht, Baillot ed alcuni altri, non tacendo il mio pregiatissimo amico, l'erudito e celebre Maestro di Cappella, ora in Bergamo, Gio. Simone Mayr, il quale cordialmente m'assistette nell'impresa, e da cui trassi non poca suppellettile d'utilissime cognizioni.

Mi trovai in non lievi angustie nel dover parlare della struttura degli strumenti, per la quasi assoluta mancanza di libri italiani in cui trattisi di siffatta materia; ed i pochi termini contenuti nel *Dizionario delle Arti e Mestieri* del Griselini, pubblicato in Venezia nel 1769, sono ormai caduti in disuso, e non bastano in verun modo per ispiegare nè le parti costitutive degli strumenti usitati e de' recentemente scoperti, nè i miglioramenti fattisi a' dì nostri nella costruzione loro. Tuttavia, con indefessa fatica e con assidue indagini presso i più esperti dell'arte, e mercè la creazione di alcuni nuovi vocaboli parmi d'aver bastantemente supplito a questa rubrica, che credo necessaria in un Dizionario di Musica. Nè tacerò l'impossibilità di tutti inserirvi i termini tecnici dell'arte, essendo che alcuni di essi variano a seconda delle differenti scuole, scorgendosi che la Napoletana usa de' termini affatto differenti da quelli praticati dalla Scuola romana ec. Valga però a questo proposito il far noto che niun vocabolo estraneo a' Dizionarj della *Crusca* e dell'*Alberti* venne da me adoperato, il quale non sia sancito dall'uso de' più accreditati italiani scrittori o professori di musica. Che se per avventura alcuni termini s'incontrassero tali da offendere il delicato orecchio de' puristi, bisognerà pur

concedere che siano perdonabili e sovente necessarj, quando trattisi di svolgere le più minute particolarità in materia di arti. *Dabitis enim profecto, ut in rebus inusitatis, quod Graeci ipsi faciunt, a quibus haec jam diu tractantur utamur verbis inusitatis* (Cic. *Academ. quaest.* Lib. 1, n. 24).

Avendo scritto in una lingua che non è la mia, porto fiducia che vorrà usarsi meco indulgentemente a riguardo di quelle mende o difetti di stile, ne' quali posso esser incorso: saranno compiuti i miei voti se l'Italia, divenuta, per lungo domicilio, mia seconda patria, al buon volere e al penoso lavoro mirando, non vorrà in tutto ricusare l'aura di una favorevole accoglienza a quest'Opera, la quale non avrebbe più mai veduta la luce, se le mie forze, anzichè il mio coraggio avessi consultato.

DIZIONARIO

DI

MUSICA

A–K

DIZIONARIO

DI

MUSICA.

A

A. Questa lettera, prima in tutti i conosciuti alfabeti, ad eccezione dell'etiopico (in cui occupa il tredicesimo posto), dinota nella musica moderna, almeno presso gli Alemanni ed alcune altre nazioni, il sesto grado della Scala diatonica e naturale, ovvero la decima corda della Scala diatonico-cromatica, detta nell'antico solfeggio *A la mi re, A mi la,* oppure *La* (*veggasi* Solmisazione).

La ragione per cui la prima lettera alfabetica indica il sesto suono e non il primo, trovasi nell'indole della musica degli antichi. Allorquando San Gregorio Magno fece una riforma della musica, verso il termine del secolo VI, praticavasi tuttora l'antico sistema greco di quindici suoni, compresi fra le due Ottave *la*, chiave di Basso primo spazio, e *la,* chiave di Violino secondo spazio, segnati con lettere greche, intere o mutilate, semplici, doppie ed allungate, ed in questo lor vario stato, rivolte ora alla destra, ora alla sinistra, poste a rovescio, o stese orizzontalmente, chiuse od accentuate, senza punto annoverare gli accenti gravi ed acuti che pur figuravano in questa specie d'Intavolatura; di modo che a tale uopo s'adoperavano 990 segni, 495 per le voci, ed altrettanti per gli stromenti; ed a seconda ch'essi entravano nell'uno o nell'altro de' 15 modi, variati a norma de' tre generi si producevano sino a 1620 note, o segni di notazione (*veggasi* la Nota nell'articolo greci antichi, ove parlasi della Semeigrafia). La cognizione di tali segni richiedeva naturalmente lo studio di molti anni. E da questo lato l'imperfezione e

la difficoltà dell' Intavolatura greca somigliava in certa guisa all' incomodissima scrittura chinese, unica e principale sapienza dei Mandarini, i quali nel vano studio di duemila segni, spendono gli anni più belli e più operosi della loro vita. San Gregorio abolì quel numero spaventevole delle 990 figure musicali greche, segnando i suallegati 15 suoni colle prime sette lettere alfabetiche, le quali ripetevansi in forme minori nell'Ottava più acuta. Siccome dunque in allora il suono *A* era il primo ed il più grave, così avea pure tale lettera come segno distintivo; introducendo poi in processo di tempo i suoni più gravi sino al *C* (*do*), il suono *A* (*la*) che anticamente era il primo, divenne il sesto nel moderno sistema, che incomincia col *C*.

Nella musica tedesca l'*A* maiuscolo indica il *la* della prima Ottava; l'*a* minuscolo quello della seconda Ottava; l'$\overline{a}$ contrassegnato con una lineetta orizzontale, quello della terza Ottava, e l'$\overline{\overline{a}}$ con due lineette orizzontali quello della quarta Ottava ec. (*). Ciò dicasi pure delle altre lettere alfabetiche musicali. Si vede per altro che siffatta Intavolatura, fondata per così dire su quella di San Gregorio, è la più breve che mai immaginar si possa; giacchè la formola *c*-$\overline{\overline{d}}$ dice lo stesso che: *dal Csolfaut chiave di Basso secondo spazio al Dlasore chiave di Violino quarta riga*.

L'*a* è pure il tuono generale del così detto *corista*.

L'*A* maiuscolo scritto sopra una Parte musicale, indica l'Alto, o Contralto.

Nell'antica Scala francese, la quale incominciava con *F*, la lettera *a* avea il nome di *mi* Quinta di *la*, cantandosi al naturale; e *la* Quinta di *re*, allorchè si solfeggiava per Bemolli. L'*a* era dunque in questa Scala ora *mi* ed ora *la*; quindi è che gli antichi Francesi gli diedero il nome di *A mi la*. Le stesse denominazioni s'imponevano per la medesima ragione a tutte le lettere rappresentanti le Note della Scala, e per conseguenza si disse *B fa si*, *C sol ut*, *De la re*, *E si mi*, *F ut fa*, *G re sol*.

Gl'Italiani solfeggiando dietro le tre proprietà, chiamavano la lettera *a A mi re la*, o *A la mi re*, a cagione dei tre nomi che in esse

(*) La prima, o *grand' Ottava*, s'estende dal *do* chiave di Basso sotto le righe a quello del secondo spazio; da questo al *do* chiave di Violino sotto le righe, comprendesi la seconda, o *piccola Ottava;* e da questo al *do* del Violino secondo spazio, la terza Ottava, ossia quella segnata colla lineetta, ec. (*v. anche gli articoli* ALFABETO MUSICALE; INTAVOLATURA).

avea questa lettera, cioè: *mi* nella proprietà di Bemolle, *re* nella proprietà di Bequadro, e *la* nella proprietà naturale. Le medesime denominazioni si davano a tutte le lettere rappresentanti le Note della Scala, dicendo pure: *Befa*, *Bemi*, *Csolfaut*, *Dlasore*, *Elafa*, *Elami*, *Ffaut*, *Gsolreut*. Negli articoli PROPRIETÀ, SOLMISAZIONE, tali cose saranno pienamente chiarite.

Queste moltiplicate denominazioni furono però riformate, dacchè la memorabile invenzione del *si* pose fine a tante difficoltà, cui soggetto era l'antico solfeggio. Ormai usasi di dire: una Sinfonia in *do*, una Suonata in *sol* ec; anzi per indicare i tuoni in cui devono sonare varj istrumenti da fiato, molti si servono delle semplici lettere, come p. e. *Corni in A*, *Clarinetti in B*, *Trombe in C* ec.

A BATTUTA. Espressione adoperata altre volte ne' Recitativi obbligati, in vece dell'*a Tempo*, che si usa presentemente (*v.* A TEMPO).

ABBELLIMENTI (franc. *broderies*), sono ornamenti della melodia, i quali, o con segni di convenzione si sovrappongono alle Note, ovvero si frammettono tra esse mediante *notine*. Vi sono in generale quattro specie d'Abbellimenti: il *Trillo*, il *Gruppetto*, il *Mordente* e l'*Appoggiatura*. Alcuni annoverano anco fra i medesimi le *Volate*, i *Gorgheggi vocalizzati*, e lo *Sdrucciolo enarmonico*, de' quali tutti si parlerà in articoli separati.

Gli Abbellimenti possono dividersi, primo: in *prescritti* dal compositore, *a*) parcamente, con gusto squisito, e adattati all'espressione della parola, ovvero *b*) abusivamente e senza verun criterio; secondo, in *arbitrarj*, o siano aggiunti dal gusto e sentimento, buono o cattivo, dell' esecutore di una parte principale.

E qui giova osservare che tutti gli ornamenti sono cose accessorie; essi formano bensì una parte interessante del canto, ma non la parte principale, ed il loro abuso invilisce l'arte. Deve però l'esecutore adoperarli quai mezzi ausiliarj, poichè è dimostrato dall'esperienza, che si può divenire eccellente cantante, massimamente nello stile declamatorio, coll'uso di semplici appoggiature, come lo furono il Guadagni, il Tenducci, e come pure lo fu il Millico, il quale, sebbene perfetto conoscitore di maggiori ornamenti, non ne usava che con molta parsimonia nello stile grave, ben accorgendosi che, dove non siano opportunamente applicati, ne diminuiscono la forza.

Perchè però un cantante sappia giudiziosamente usarne quando convenga, deve in prima distinguere bene quali cantilene siano suscettive d'Abbellimenti, quali non lo siano; e tra quelle che lo sono,

quali grazie convengonsi alle une, e quali alle altre. Nell'articolo CANTO si leggeranno alcuni cenni intorno a ciò. Il genere dei Duetti è il meno suscettivo d'ornamenti, specialmente ne' luoghi ove s'uniscono le due voci, se non siano già prima convenuti fra i due cantanti; potrà ciò non ostante ognuno di essi abbellire a sua voglia la cantilena ne' *Soli.* Quanto poi a' Terzetti, Quartetti, ed altri componimenti a più voci, sono questi assai meno atti a ricevere Abbellimenti, per la loro più complicata tessitura armonica, la quale non permette usarne nè anche con antecedente apparecchio, come ne' Duetti; i cantanti potranno per ciò unicamente valersene negli *a Soli.*

Qualunque però siano i vezzi adoperati dall' artista nell' adornamento d'alcuni periodi musicali, dovrà sempre praticarli in corrispondenza coll' armonia; è per ciò necessario ch' egli possegga la scienza, se non del Contrappunto, quella almeno del Partimento, o sia numerato; la qual cosa potrà giovargli anche per sottrarsi al bisogno di ricorrere sempre all' opera altrui per essere assistito ed accompagnato col Cembalo, nella necessità di doversi tenere costantemente esercitato colla voce.

ABBELLIRE. *V.* l'articolo precedente.

ABBREVIATURE, s. f. pl. Le Abbreviature musicali sono di non poco vantaggio ai compositori di musica, risparmiando loro la fatica di tante repliche, e riescono pure in gran parte assai commode agli esecutori, per evitare la confusione che diversamente nascerebbe dalla moltiplicità delle Note. Tali Abbreviature fannosi in varie maniere: con uno o più tagli sopra o sotto le Note; con tagli obliqui che attraversano il Rigo; col legare assieme le alternazioni di due Note differenti in Note di maggior valore ad esse corrispondenti; coll' apporre il termine *arpeggio*, o *simili* ad un numero di Note l'una sopra l'altra, indicando di eseguirne le Note collo stesso ordine con cui furono scritte o disposte anteriormente ec. Oltre a questa sorta d'Abbreviature appartengono alla stessa classe quei passi, i quali per mancanza di spazio, o per la più facile intelligenza scrivonsi all' Ottava bassa, e vi si sovrappone la parola *ottava*, ovvero *ott.*, oppure 8.^{va}, onde indicare, che l'esecuzione debba farsi all' Ottava alta; una linea che si estende dal detto segno fin al passo che riprende la naturale sua posizione, indica la durata dell' Abbreviatura colla parola *loco*, aggiunta all'estremità della linea.

Un'altra specie d'Abbreviatura sarebbe anche *dal segno, al segno, come sopra*, ed altri simili di cui parlasi nel decorso dell' Opera.

La Fig. 1 contiene le Abbreviature più usitate nella notazione musicale; le Abbreviature delle parole saranno indicate ne' loro rispettivi articoli.

ABUB, o ABHUB. Istrumento da fiato degli antichi Ebrei, usato ne' sacrificj. Si crede che fosse simile al nostro Cornetto.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. È questo il nome dell' *Opera* a Parigi, eretta da Pietro Perrin nel 1669, in forza d'una lettera patente del Re, la quale gli permise, » di stabilire durante » lo spazio di 12 anni nella città di Parigi, e nelle altre città del » regno, delle Accademie di musica, onde vi si cantassero in pub» blico delle Opere in musica, come praticavasi in Italia, in Germa» nia ed in Inghilterra ». Perrin s'associava a tal uopo col compositore Lambert per la musica, e col marchese Sourdac per la macchineria. Ma Lully, più cortigiano di questi signori, ottenne nel 1672 una nuova lettera in forma d'Editto, la quale soppresse il privilegio di Perrin, e lo fece passare nella sua persona.

L' *Almanach des Spectacles pour l' an* 1822 contenne sotto quell'anno per l'Accademia reale di musica: 28 cantanti fra' primarj, secondarj, e supplimenti, 58 coristi, 3 maestri di ballo, 26 ballerini, 64 figuranti, 50 allievi tra maschi e femine della scuola di ballo, 2 capi d' orchestra, 12 primi violini, 12 secondi violini, 6 viole, 10 violoncelli, 7 contrabbassi, 2 arpe, 2 oboe, 3 flauti, 3 clarinetti, 5 corni da caccia, 4 fagotti, 2 trombe e 3 tromboni; in tutto 73 suonatori. Il personale inserviente a questo teatro era stato più numeroso ancora negli anni addietro.

A CAPPELLA. Questo termine, in uso nella musica di chiesa, significa che gli strumenti procedono all' Unisono o all' Ottava colle Parti cantanti, come p. e. nella Fuga. Il così detto *Tempo a cappella* è contrassegnato con un 2, o con un *C* tagliato verticalmente (*v.* l' articolo TEMPO). Si dice anche *stile a cappella*, intendendosi uno stile grave e posato, senz' istrumenti, anticamente per lo più appoggiato e formato sopra il canto-fermo (*v.* l'articolo ALLA PALESTRINA).

A CAPRICCIO, ad arbitrio dell' esecutore. *V.* AD LIBITUM.

ACATHISTUS. Inno cantato nell'antica Chiesa greca in onore della B. V. nel sabato innanzi la quinta settimana di quaresima. Questo vocabolo viene dal greco, e significa *senza sessione*, imperciocchè il popolo stava in piedi tutta la notte, cantando lodi in onore di Maria.

ACCADEMIA DI MUSICA. Tale nome portano, con più o meno

di ragione, varie sorti d'istituzioni alla musica relative. 1) Le società letterarie, le quali s'occupano specialmente di quest'arte. 2) Una unione, per lo più composta d'artisti e d'amatori, che ha per oggetto di perfezionare la parte pratica, od anche la parte scientifica della musica. 3) I Concerti propriamente parlando, che si danno ne' teatri o nelle sale in presenza d'uditori, ammessi mediante una retribuzione. 4) Semplici teatri, i quali prendono abusivamente il nome di Accademia, come p. e. l' *Académie royale de Paris.*

Appartengono alle più notabili Accademie musicali:

La Società filarmonica di Verona, la quale fioriva già nel secolo XVI.

L'Accademia filarmonica di Bologna, fondata nel 1666 (*v.* ITALIA).

L'antica Accademia reale di musica di Parigi, eretta nel 1669, alla quale era annessa nel 1784 la scuola reale di canto e di declamazione. L'attuale R. Conservatorio di musica trae la sua origine da questo stabilimento.

La Società di musica antica (*Society of ancient music*), fondata a Londra nel 1710.

L' Accademia imperiale di Pietroburgo.

L' Accademia reale di Stockolma.

L' Accademia di canto, eretta a Berlino nel 1789.

La Società filarmonica dell' Impero Austriaco, fondata a Vienna nel 1812, ed alcune altre.

ACCADEMICO FILARMONICO. Titolo che portano i membri delle Società filarmoniche di Bologna e di Verona.

ACCELERARE, v. a. Incalzare il movimento, lo che accade per lo più ne' pezzi robusti e passionati.

ACCENTO MUSICALE. Inflessione di voce più forte e più scolpita, un vigore più spiccato, applicato ad un passo, ad una Nota particolare della Misura, del Ritmo, della frase musicale, sia 1) articolando tale Nota più fortemente, o con forza graduata; 2) dandole un maggior valore di Tempo; 3) distaccandola dalle altre mercè d'una intuonazione assai distinta al grave od all'acuto. Siffatti accenti musicali spettano alla melodia; se ne possono anche cavare altri dall'armonia, riunendo varj strumenti per dar maggior energia a certe Note della Misura, e contrassegnare per tal modo le figure del Ritmo.

Tanto nel discorso che nella musica l'accento è di tre sorte: *grammatico*, *oratorio* e *patetico*.

L'accento grammatico è il quasi insensibile rinforzo che devono

avere tutte le Note del Tempo forte; le varie Note principali entro la Battuta, secondochè vengono indicate dagli appositi loro segni di convenzione; la stessa figura che torna regolarmente di due in due, di tre in tre Battute ec., come anche la Nota sincopata (Fig. 2). Questo accento grammatico non deve in parte spiccar tanto ne' componimenti musicali di movimento veloce, come l'accento oratorio o patetico, di cui parlasi più sotto, altrimenti ne nasce un' esecuzione insipida e zoppa, a foggia di chi nella lettura d'una poesia volesse scandere i versi. Lo stesso accento grammatico non è poi di natura tale che possa commuovere giammai il nostro cuore, giacchè ciò è riserbato mai sempre all' accento oratorio, o patetico; questo secondo non è che un maggior grado del primo.

L'accento oratorio e patetico sono dunque quelli che danno espressioni alla melodia, e stanno del tutto sotto le leggi musicali del sentimento. Si distinguono dall' accento grammatico 1) con un metodo d' esecuzione che s' impara piuttosto colla pratica, ed il quale consiste nell' accrescere e diminuire di forza, nel legare e sciogliere, nel rallentare ed accelerare, nel forte e piano, ed in tutto ciò che può dare colorito alla frase; 2) col non essere limitati a certe parti della Battuta; essi devono essere rinvenuti dal gusto e dal sentimento dell' esecutore, nel caso che non vengano indicati dal compositore, il che per altro succede bene spesso.

Considerato l' accento relativamente alla sola musica istrumentale, è facile il comprendere ch' esso è pure applicabile alla musica unita alla poesia, ma con modificazioni assai estese. Avendo le stesse parole i loro accenti, siano prosodiaci, oratorj o patetici, l' accordo giusto fra di loro con quelli della musica propriamente detta, può dar luogo ad un gran numero di combinazioni suscettive di buoni o di cattivi effetti, secondochè tali accenti si corroborano mutuamente, o discordano fra di loro. Nel decorso di questa opera vi sarà occasione di ritornare spesso su tale argomento; per ora basti il dire, che nella musica vocale egli è un principale requisito, che gli accenti grammatici del testo, o siano le sue sillabe lunghe, cadano sugli accenti grammatici della melodia, cioè, su i Tempi forti.

Riguardo all' accento oratorio e patetico resta ancora d' osservarsi, che devono essere non solo giusti, distinti ed espressivi, ma anche nobili, vale a dire, nè snervati, nè affettati, nè triviali (se mai il compositore non li avesse dipinti tali a bella posta per l' effetto drammatico, come p. e. nel genere buffo, in modo di parodia, o simile).

Un' espressione troppo esagerata, un accento troppo forte, un' esposizione pittorica troppo vivace degli affetti e de' caratteri personali, mostrano l' improprietà dell' esecutore ed una diffidenza nella delicatezza di sentimento dell' uditore, e nel proprio potere della musica; quindi diventa nauseante, e sovente ridicola. S' osservi dunque una savia moderazione nell' esecuzione degli accenti musicali, onde non nasca come nella declamazione in cui la violazione di questi principj diede occasione a Cicerone, ad Orazio ed a Quintiliano d' inveire con lagnanze e motteggi.

Dall' esposto fin qui risulta l' importanza dell' accento musicale. Dalla perfetta scelta del medesimo si riconosce il buon artista, l' uomo di gusto, e da tale scelta dipende quasi tutta l' espressione musicale.

ACCENTO (musica degli antichi Ebrei). *V.* l' articolo EBREI.

ACCENTUARE, v. a. esprimere, nell' esecuzione, con esattezza gli accenti musicali, corrispondenti alle prescrizioni del compositore, all' accento della parola, ed anco del gusto; segnare esattamente gli accenti musicali, i forti e piani ec.

ACCENTUS ECCLESIASTICI. Così chiamavansi quelle formole melodiche, le quali nell' antica Chiesa doveansi tener a mente a norma dell' interpunzione al tempo che si cantavano le lezioni evangeliche od epistolari. Tali formole erano in numero sette: 1) *immutabilis,* quando l' ultima sillaba d' una parola non era alzata, nè ribassata; 2) *medius,* quando si cantava l' ultima sillaba d' una Terza più bassa; 3) *gravis,* cantandola d' una Quarta più grave; 4) *acutus,* allorchè si cantavano alcune sillabe avanti l' ultima d' una Terza più grave, e l' ultima come nel tuono precedente; 5) *moderatus,* cantando alcune sillabe avanti l' ultima d' una Seconda più acuta, e l' ultima come nel tuono precedente; 6) *interrogativus,* in cui cantavasi la sillaba finale d' un' interrogazione d' una Seconda più acuta, e 7) *finalis,* in cui le ultime sillabe discendevano di grado verso la Quarta, sulla quale doveva cadere la sillaba finale.

ACCIACCATURA. s. f. Specie d' esecuzione, la quale consiste nel battere rapidamente, e d' una maniera successiva tutte le Note di un Accordo, per dar loro una maggior risuonanza; oppure in una breve appoggiatura che si batte ad una Nota principale, ed appena battuta si lascia. Questa parola viene dal verbo *acciaccare,* o sia ammaccare, quasi che nell' esecuzione si desse un colpo.

Le Acciaccature si praticano sull' Organo, sul Cembalo, sull' Arpa, sulla Chitarra, sul Violino ec. Nel primo caso si segnano con *notine*

tutte le Note dell'accordo in lor ordine successivo, e poscia lo stesso Accordo, nel suo giusto valore; molti però si limitano spesso a tagliare l'Accordo con una linea diagonale, ed a fare precedere una specie di zig-zag, ossia forma di biscia perpendicolare. Nel secondo caso l'Acciaccatura viene indicata con un'appoggiatura con due tagli in mezzo alla gamba (Fig. 4).

Altre volte l'Acciaccatura consisteva nel battere ad un Accordo una o più Note che non gli appartenevano, ma che si trovavano tra le Note da cui era formato (Fig 5). Questa specie d'Acciaccatura non è più in uso attualmente.

Resta ancora a sapersi che l' Acciaccatura diventa un difetto sensibile, se viene usata nel canto, o sopra alcun istrumento, come certo modo di attaccare la voce, in vece d'intuonarla netta. Non di rado si sentono de' suonatori di corno che attaccano quasi tutti i suoni con simile disaggradevole modo.

ACCIDENTI, s. m. pl. Segni musicali, che indicano le diverse alterazioni de' suoni, ed i differenti tuoni o scale. Gli antichi li ponevano diffatti accidentalmente, per così dire accanto delle Note, ogni qual volta erano necessarj. Cinque sono gli Accidenti, cioè: *Diesis*, *Bemolle*, *Bequadro*, *Doppio diesis e Doppio bemolle*. Il Diesis viene segnato con due lineette verticali tagliate da due orizzontali, ♯; il Bemolle colla lettera *b*; il Bequadro con un *b* quadrato ed una lineetta perpendicolare, ♮; il Doppio diesis colla lettera X, e più sovente ancora con una croce posta nella seguente guisa ✣ con entro i puntini od anche senza; il Doppio bemolle viene rappresentato con due *bb*.

L'effetto di tali Accidenti è come segue. Il Diesis fa crescere il suono d'un Semituono, ed il Bemolle lo fa calare d'un Semituono. Se il Bequadro viene dopo il Diesis fa calare di un Semituono, e se viene dopo il Bemolle fa crescere di un Semituono, riducendo in questa guisa il suono al suo naturale e primiero luogo. Se il Doppio diesis trova la Nota di già diesata non fa crescere che un Semituono, e se la trova naturale fa crescere due Semituoni, ovvero un tuono. Il Doppio bemolle fa l'effetto contrario del Doppio diesis. Per rimettere poi la Nota al semplice Diesis o semplice Bemolle dopo il Doppio diesis o Doppio bemolle, si progredisce nella seguente maniera: se è per rimetterla al semplice Diesis, si metterà avanti alla Nota un Bequadro ed un Diesis; e se è per rimetterla al semplice Bemolle, si metterà avanti alla Nota un Bequadro ed un Bemolle.

Questi Accidenti si trovano tra la *Chiave* ed il *Tempo*, ed anche

prima della *Nota*. Posti fra la Chiave ed il Tempo fanno crescere o calare il suono delle Note diesate o bemollizzate per tutto il pezzo musicale. Qualora l'Accidente si troverà soltanto prima della Nota, farà crescere o calare quella tal Nota, e tutte quelle dello stesso nome che si troveranno nella medesima Misura. Se vi fosse sopra l'ultima Nota della Misura un Diesis od un Bemolle, e che nella Misura susseguente vi fosse per prima la stessa nota, in allora l'Accidente varrà anche per questa, ma dopo non avrà più forza alcuna.

ACCIDENTIA NOTULARUM. Espressione della musica antica la quale indicava, che una Nota di minor valore, trovandosi fra due Note di valor maggiore, si rendesse equivalente alla precedente o susseguente; oppure che una Nota di maggior valore perdesse la terza parte del medesimo. Ciò ebbe soltanto luogo nel tempo pari.

ACCOLADE. Nome francese della grappa, che unisce due o più Righi.

ACCOMPAGNAMENTO, s. m. Sotto questa parola intendesi, ora l'aiuto o sostegno armonico d'un canto, o d'una voce principale col mezzo d'uno o più strumenti, ora la scienza degli accordi che serve per l'esecuzione del Basso continuo e degli Spartiti. In questo ultimo senso la parola Accompagnamento significa a un di presso la medesima cosa che armonia; ed imparare l'Accompagnamento equivale all'imparare l'armonia.

Il tratto melodico posto in prima linea in una composizione, riceve varie parti che lo seguono, lo sostengono, invigoriscono la sua forza espressiva, e fanno sentire simultaneamente l'armonia ch'egli richiede, e di cui ha determinato l'ordine e il disegno. L'unione di queste parti diversamente aggiustate chiamasi Accompagnamento.

La melodia, la quale articola il discorso musicale, e regola l'andamento delle composizioni con ritmi diversi; la melodia, oggetto essenziale su cui è portata l'attenzione, sembra dover ottenere e conservare il posto più ragguardevole, e trovarsi in cima dell'edifizio. In fatti, se la parte principale trovasi al di sopra delle masse di suono dell'orchestra, riuscirà meglio a dar del brio al canto, ed il più gran numero delle composizioni è disposto dietro ad un tale principio. Nullameno, siccome nell'espressione degli affetti e delle passioni, è necessario che tutto si risenta del disordine che seco strascinano, perciò i compositori fanno talvolta cangiar posto alla melodia. Se dunque il canto è ritenuto nelle corde basse, o nel medio, l'Accompagnamento deve cedergli il suo dominio, ed esser disposto in modo che formi

le sue masse nel medio ed all'acuto, o alle due estremità opposte. Siccome l'Accompagnamento è sempre subordinato al canto, alcuni l'hanno considerato come un accessorio poco importante, e l'hanno malamente paragonato alla cornice d'un quadro, al piedestallo d'una statua. Questo paragone, sebbene abbia un'apparenza di giustezza, è però così assurdo che non merita confutazione alcuna. Altri considerano l'Accompagnamento come un lavoro meramente meccanico, il quale richiede piuttosto pazienza ed applicazione, che altro. Se questi tali intendono per simile lavoro l'aggiunta che si fa al canto d'alcuni Accordi insignificanti, non hanno torto; ma il compositore, il quale abbraccia tutto nelle sue vaste concezioni, non può delineare il disegno d'un Coro, d'un Finale, senza prevedere che i Violini, i Flauti, le Trombe, i Bassi entrano in tale o tale altra Battuta. Il *motivo* d'un'Aria agitata è appena trovato, che il Ritmo ha già imposto le sue severe leggi all'armonia che dee accompagnarlo. Si può trattare un Basso in dieci maniere; una sola conviene, eccola scelta colla rapidità del pensiero. Il vero compositore ha già elaborato una partitura in sua testa, costruito tutto il suo edifizio, cangiato, corretto, scancellato, ristabilito tutte le sue particolarità prima di dar mano alla penna, e sovente nel silenzio del gabinetto, nel passeggio, nella notturna veglia, e senza il soccorso d'alcuno strumento.

Per rendere una composizione ricca e brillante, non basta già moltiplicare le Parti; quando non si sa disporle in modo che ognuno occupi il suo luogo, e figuri a proposito, ne risulterà un importuno fracasso. L'esperto compositore sa essere ricco ne' lavori più limitati; altri poco periti metteranno in moto tutte le macchine sonore, e non produrranno alcuno effetto.

Gli strumenti da fiato, i quali apportano sì grandi aiuti all'Accompagnamento, furono per molto tempo trascurati. Si trovano bensì alcuni *a Soli* negli antichi *spartiti;* ma l'arte di groppare nelle masse armoniche i Flauti, i Fagotti, i Corni, gli Oboe ec. era ignota. Gluck fu il primo che fece sentire Accompagnamenti pomposi e drammatici; quelli del Piccini e del Sacchini sono d'una grande purezza; ma il Mozart ha spinto il magico effetto dell'orchestra al più alto grado. Il Cherubini, il Winter, ed altri calcarono gloriosamente le sue traccie; e dopo progressi immensi fatti nella composizione, i bei modelli essendosi moltiplicati, lo stile teatrale ha subìto una completa riforma. I gran maestri uniscono ora con felice accordo le grazie della melodia al vigore del Contrappunto.

Vi sono mille maniere di condurre un Accompagnamento; ma siccome ciò appartiene interamente all'ingegno non meno che l'invenzione de' canti, così non è stabilita regola veruna, la quale determini il disegno, il movimento, ed il ritmo di questa importantissima parte delle musicali composizioni. Il senso delle parole, le situazioni drammatiche, la disposizione della scena, il gusto, sono le sole guide del compositore, e le belle Partiture de' gran maestri ne sono i modelli.

La tavolozza presenta tutt'i colori al pittore; l'orchestra offre tutti i suoni al compositore: trattasi dunque di scegliere. E siccome il primo formando le sue tinte, trascura o rigetta ora quella gradazione che adoprerà in un'altra occasione, e per un altro effetto; così il compositore, seguendo il carattere della scena che ha da trattare, impiega l'arco e l'imboccatura, un arpeggio o Note tenute, un unisono o gruppi armonici. Egli è impossibile a descrivere tutte le forme diverse, sotto le quali un Accompagnamento può comparire, essendo infinite le combinazioni dell'arte, dell'ingegno e del gusto.

Resta ancora a parlare dell'Accompagnamento relativo al Basso continuo ed alla Partitura. Essendo però il primo trattato in un articolo a parte, è da notarsi riguardo a quest'ultima, che la sua esecuzione richiede, oltre ad uno preventivo studio degli Accordi, anche una pronta lettura in tutte le chiavi, una pratica di trasportare non solo dal grave all'acuto, ma da un tuono all'altro, una mano avvezza alle difficoltà, ed una particolare cognizione degli effetti risultanti dall'orchestra; giacchè l'accompagnatore dee darne un'idea, per quanto lo comporta la forza e l'indole del Clavicembalo. Ed è per ciò ch'egli dovrà lasciare in qualche parte l'esecuzione manierata, tutta propria di questo strumento, per ricercare gli effetti grandiosi che nascono da un complesso imponente, così nella qualità, come nella quantità de' suoni.

Rispetto all'Accompagnamento d'uno strumento con un altro strumento, come p. e. il Pianoforte col Violino, col Flauto ec. richiedesi per parte dell'accompagnatore un'esatta lettura della musica, un orecchio fino per l'intuonazione, ed un'astinenza da tutto ciò che potesse pregiudicare la Parte principale, come sarebbero gli ornamenti inutili ec. All'incontro, tostocchè l'accompagnatore s'accorge che la Parte principale pecca nell'intuonazione, nel Tempo ec. toccherà ad esso di ricondurla nel vero sentimento del tuono precedente, incalzando o rallentando il movimento, onde rimettere l'equilibrio della Misura. Ne' momenti in cui la Parte principale riposa, è permesso anche al-

l'accompagnatore di far brillare il suo strumento con tutt' i modi che il suo buon gusto gli suggerisce.

ACCOMPAGNAMENTO (Violino d'). Ne' concerti di Violino o d'altri strumenti, e talvolta anche nelle Arie, usansi delle Parti d'accompagnamento negli *a Soli*, e delle Parti di Ripieno ne' *Tutti.* Il *Violino d' accompagnamento* è dunque quello che accompagna la Parte principale ne' suoi *a Soli*, e *Violino di ripieno* quello che suona soltanto ne' *Ripieni* o ne' *Tutti.*

ACCOMPAGNARE.
ACCOMPAGNATORE. } *V.* ACCOMPAGNAMENTO

ACCORDANDO. L'applicazione di questa parola è ormai divenuta assai rara, e si trova solo ne' pezzi di musica di carattere comico, in cui si suole imitare il modo d' accordare gli strumenti da corda come p. e. nel primo numero dell'Opera d'Anfossi, intitolata: *le Gelosie fortunate.*

ACCORDARE (strumenti musicali). Aumentare o diminuire le proporzioni o la tensione de' corpi elastici, destinati a rendere il suono. Si tendono o si rilassano le corde del Violino; si allungano o si raccorciano le canne dell'Organo, i tubi del Corno ec.; s' aggiunge o si toglie ai cilindri di cristallo, o alla quantità d'acqua contenuta entro i bicchieri d'un'Armonica, per accordarli, ed ottenere così con giustezza i diversi suoni.

L'accordamento perfetto di tutti gli strumenti, occorrenti ad un pezzo di musica, forma parte senza dubbio de' più necessarj requisiti della buona esecuzione. Per ciò si accostuma non solo da accordare qualche tempo prima del principio della musica gli strumenti da corda dietro il Cembalo, o in mancanza di esso dietro il *Corista*, o qualche strumento da fiato; ma di provare anche se tutti gli strumenti da fiato vanno d'accordo con questa intuonazione. A tal uopo conviene 1) adottare e conservare immutabilmente un tuono fisso, lo che s'ottiene nel modo più sicuro mercè il *Corista*, su cui le vicissitudini atmosferiche influiscono meno che su tutti gli strumenti. 2) Nel caso che nell'orchestra trovisi un Cembalo, giusta il quale s'accordano gli altri strumenti, bisogna che sia anch'esso accordato perfettamente dietro il *Corista* nello stesso giorno, in cui s'eseguisce la musica, come in Germania si usa a far ciò due o tre ore prima della recita d' un'Opera. Ma tutto sarà inutile, allorchè 3) non si badi nello stesso tempo, se tutti gli strumenti, nessuno eccettuato, abbiano già, nel tempo dell'accordare, sentito il grado di calore del locale, ove s'eseguisce la

musica; altrimenti gli strumenti da fiato, appropriandosi tale grado di calore, crescono, e gli strumenti da corda calano.

Del resto s'intende bene ed è necessario che ognuno degli esecutori si faccia un dovere di non preludiare o intuonare altri tuoni sul suo strumento nel tempo che s'accorda l'orchestra. S'intende anche da sè che, se mai, durante l'esecuzione, qualche strumento si scordasse per aumentato calore, per la gran quantità di persone presenti, o pel gran numero de'lumi ec., si dovrà accordare tale strumento in modo che non disturbi l'uditorio.

ACCORDATORE, s. m. Colui che accorda gli Organi, i Cembali ec. Un tale individuo deve essere dotato d'un orecchio fino, conoscere il meccanismo dello strumento che accorda, e sapere rimediare, oltre alla scordatura, anche ad altri piccioli difetti del medesimo.

ACCORDATURA, s. f., significa: 1) atto d'accordare, 2) il modo con cui i varj strumenti sono accordati; così p. e. il Violino ha una Accordatura per quinte, il Contrabbasso italiano per quarte ec. 3) La giusta intuonazione di tutt' i suoni proprj di un dato strumento. In quest'ultimo senso dicesi: il tal Pianoforte mantiene bene l'Accordatura; le canne d'anima dell'Organo conservano meglio l'Accordatura che le canne a lingua ec.

ACCORDO, s. m. L'Accordo era ne'tempi antichi una specie di violone con dodici o quindici corde, disposte a due a due, od anche a tre a tre, ed intuonate coll'arco. Il P. Mersenne lo chiama *Lira moderna*, e Bonanni ne diede l'incisione nel suo *Gabinetto armonico* pag. 102. Nel secolo XVI chiamavansi anche Accordo tre o quattro strumenti uniformi, ma differenti rispetto all'estensione de' suoni, di modo che si sonava sull'uno la voce acuta, e sugli altri le voci medie ed il Basso (v. *Prætor. Syntag. Mus. Tom. II, p.* 12). Si dà inoltre il nome d'Accordo a quel filo d'ottone che si vede negli strumenti a lingua dell'Organo, siccome la varia intuonazione dipende dall'abbassare od alzare tale filo.

Generalmente s'intende sotto il vocabolo Accordo l'unione simultanea di due o più suoni, combinati secondo le regole dell'armonia. Gli Accordi costituiscono per ciò il materiale di quest'ultima, ed appartengono alle elementari cognizioni tanto del compositore, quanto del suonatore del Basso continuo.

Si dividono ordinariamente gli Accordi 1) in *consonanti* e dissonanti: i primi sono composti d'Intervalli consonanti, i secondi d'In-

tervalli dissonanti. 2) In *fondamentali* e *derivati*, ossiano i loro *Rivolti*. Diconsi Accordi fondamentali, quando il suono fondamentale che li ha prodotti, trovasi al di sotto degli altri suoni componenti i medesimi, disposti, o atti ad essere disposti in Terze congiunte le une sopra le altre; derivati, allorquando il suono fondamentale non costituisce la base de' medesimi, o manca affatto. La Triade p. e. è un Accordo fondamentale: gli Accordi di Sesta, e di Quarta e Sesta sono i suoi Rivolti; colla Triade si possono unire la Settima, la Nona, l'Undecima, la Terzadecima che hanno anch' esse i loro Rivolti. I seguenti esempj renderanno ciò più chiaro, senza determinare però un fisso numero degli Accordi (*).

La *Triade* (Trias harmonica). Primo e principale Accordo dell' armonia (*vedi* questo articolo), detto anche Accordo perfetto, composto del suono fondamentale e sua Terza e Quinta.

1) *Triadi consonanti: a*) La Triade *maggiore*, che ha la prima Terza maggiore, e l' altra minore, p. e. *do, mi, sol; b*) la Triade *minore*, che ha la prima Terza minore, e l' altra maggiore, p. e. *la, do, mi*. Nell'*a quattro* si raddoppiano i suoi Intervalli. (*Vedi* RADDOPPIAMENTO). Si osservi però una volta per sempre, che negli Accordi la diversa posizione de' suoni superiori non ne cangia natura, in tanto che un medesimo suono regna nel Basso; ma soltanto quando si varia il suono fondamentale, ed in allora chiamasi, propriamente detto, Rivolto, come rilevasi più abbasso (*vedi* Fig. 6).

2) *Triadi dissonanti: a*) La Triade *diminuita*, composta di due Terze minori, che ne' loro estremi danno la Quinta diminuita, esempio: *si, re, fa*, o *sol ♯ si, re. b*) La Triade *eccedente*, composta di due Terze maggiori, che ne' loro estremi danno la Quinta eccedente, p. e. *do, mi, sol ♯*. Alcuni autori parlano ancora d' una Triade *doppiamente diminuita*, o *semidiatonica*, composta dalla Terza e Quinta diminuite, esempio: *re ♯, fa, la*, e d' una Triade *apparente diatonica*, composta dalla Terza maggiore e Quinta diminuita, p. e. *si, re ♯, fa*. Dai Rivolti d' ambe queste Triadi dissonanti o cromatiche spiegasi l' Accordo di Sesta eccedente.

ACCORDO DI SESTA. Queso Accordo, composto del suo suono

(*) Gli Autori variano assai riguardo al numero degli Accordi fondamentali. Chi ne stabilisce uno solo, formato dai primi prodotti del corpo sonoro (*v*. SUONO), ed il quale contiene tutti gli altri Accordi. Chi ne stabilisce due, chi sette, chi dodici, chi tredici, chi sessanta ec.; un altro ne adotta persino tremila e seicento, fra cui settecento accordi fondamentali dissonanti.

fondamentale, Terza, e Sesta, è il primo rivolto della Triade armonica; imperciocchè mettendo la Terza della Triade *do*, *mi*, *sol* nel Basso, avrassi l'Accordo di Sesta *mi*, *sol*, *do*. La Terza e la Sesta sono in questo Accordo maggiori o minori, ed in ambi i casi l'Accordo sarà consonante; se la Terza è minore, e la Sesta maggiore, come *re*, *fa*, *si*, ovvero la Terza maggiore e la Sesta minore, come *mi*, *sol* ♯, *do*, in allora (giusta la disposizione degl' Intervalli), nel primo caso la Terza dissuona verso la Sesta in forma di Quarta eccedente o Quinta diminuita, e nel secondo in forma di Quarta diminuita o Quinta eccedente. L' Accordo di Sesta eccedente nel Modo minore, p. e. *fa*, *la*, *re* ♯ (il quale nell'*a quattro* unisce seco la Quarta eccedente, p. e. *fa*, *la*, *si*, *re* ♯, oppure la Quinta naturale, come *fa*, *la*, *do*, *re* ♯), è anch' esso dissonante, e la sua Sesta si risolve ascendendo di grado.

Nota. *Rameau parla, nel suo sistema, dell'Accordo di* Sesta aggiunta, *vale a dire, l' Accordo perfetto coll' aggiunta della Sesta maggiore. Questo autore concedeva che il* sol *sia il suono principale dell'Accordo* si, re, fa, sol, *essendo il* si *la Terza maggiore, ma non ammetteva che il* la *sia il suono principale nell'Accordo* do, mi, sol, la, *essendo il* do *una Terza minore; quindi giudicò necessario di dover scoprire l'* Accord de Sixte ajoutée. *E tale Accordo, che cade sopra la Quarta del tuono, si risolve in due modi diversi, i quali costituiscono il così detto* Doppio impiego *(double emploi). Primo col far ascendere di grado la dissonanza di tal Accordo, che è la Sesta, nel qual caso la Quinta si tien ferma, e serve pel seguente Accordo consonante di Quinta e Sesta. Secondo, col tenere ferma la Sesta, e far discendere la Quinta sopra la Terza del seguente Accordo (Fig. 7). Tanto l' Accordo di Sesta aggiunta, quanto il Doppio impiego, hanno dato luogo ad un' infinità di censure, sì in Francia che nella Germania.*

ACCORDO DI QUARTA E SESTA. Il solito Accordo di Quarta e Sesta che si pratica in ispecie sulla Dominante, è composto della Quarta naturale e della Sesta maggiore e minore, p. e. *sol*, *do*, *mi*, o *mi*, *la*, *do*. Egli nasce dal secondo rivolto della Triade armonica, mettendo la sua Quinta nel Basso.

Alcuni teoretici parlano d' un Accordo di Quarta e Sesta consonante e dissonante, in ragione che la Terza e Quinta d' una Triade vengono ritardate o no. Nel primo caso sarà dissonante, come nella Fig. 8, ove in vece della Quarta e Sesta si fanno propriamente sen-

tire la Terza e Quinta del suono fondamentale; nel secondo caso chiamasi consonante (Fig. 9).

L'Accordo di Quarta e Sesta colla Quarta eccedente e Sesta maggiore, come *fa, si, re,* ovvero *re, sol* ♯, *si,* che nasce dal rivolto della Quinta diminuita, viene trattato come l'Accordo di Seconda, vale a dire, come il terzo Rivolto della Dominante.

ACCORDO DI SETTIMA. Questo Accordo, composto del suono fondamentale, e della sua Terza, Quinta e Settima, è di tre specie. 1) Ha la Settima minore, ed in tal caso avrà o la Terza maggiore e la Quinta naturale, p. e. *sol, si, re, fa,* detto anche *Accordo di Dominante* (*v.* quest' ultimo vocabolo), oppure la Terza minore e Quinta naturale, come *re, fa, la, do,* ovvero la Terza minore e Quinta diminuita, p. e. *si, re, fa, la.* 2) Ha la Settima maggiore, la Terza pure maggiore, e la Quinta naturale. 3) La Settima diminuita colla Terza minore e Quinta diminuita, p. e. *sol* ♯, *si, re, fa,* e talvolta anche colla Terza diminuita, come: *re* ♯, *fa, la, do.*

L'Accordo di Settima è quello fra gli Accordi dissonanti, il quale occorre il più sovente ne' componimenti musicali. Della sua preparazione e risoluzione parlasi nell' articolo SETTIMA.

ACCORDO DI QUINTA E SESTA. Questo Accordo, il quale oltre la Quinta e Sesta contiene anche la Terza, ed in cui la Quinta dissona verso la Sesta, è il primo Rivolto dell' Accordo di Settima. Per esempio, se dall' Accordo di Settima *sol, si, re, fa,* si mette la terza *si* nel Basso, risulta l' Accordo di Quinta e Sesta *si, re, fa, sol,* il quale avrà altrettante specie quanto l'Accordo di Settima (*v.* sopra). Siccome in questo Rivolto la Settima dell'Accordo fondamentale presentasi in forma di Quinta, questa si risolve discendendo di grado.

ACCORDO DI TERZA E QUARTA. Questo Accordo, il quale è il secondo Rivolto dell'Accordo di Settima, è composto del suono fondamentale, e di sua Terza, Quarta e Sesta, in cui la Terza dissona verso la Quarta. Così p. e. se dall' Accordo di Settima *re, fa, la, do,* si fa suono fondamentale la Quinta *la,* avrassi l' Accordo di Terza e Quarta *la, do, re, fa.* La Terza e Sesta possono essere in questo Accordo maggiore o minore, e la Quarta può essere naturale od eccedente. Nel modo minore la Sesta è ordinariamente eccedente, p. e. *fa, la, si, re* ♯.

ACCORDO DI SECONDA. Questo Accordo, composto dal suono fondamentale dissonante, e di sua Seconda, Quarta e Sesta, è il

terzo Rivolto dell' Accordo di Settima, mettendo la stessa Settima nel Basso, come p. e. se si rivoltano i suoni *sol, si, re, fa* in *fà, sol, si, re*. La Seconda di questo Accordo può essere minore, maggiore, o eccedente; la Quarta può essere naturale o eccedente, e la Sesta minore o maggiore. Nell' articolo SECONDA parlasi della risoluzione di questo Accordo.

ACCORDO DI NONA. Vi sono più Accordi in cui trovasi una Nona, ma per lo più si chiama soltanto accordo di Nona quello nel quale quest' ultima è unita alla Terza e Quinta, p. e. *sol, si, re, la*. La Nona di tale Accordo può essere minore, maggiore, o eccedente, ed avere la Terza maggiore e minore, la Quinta naturale, diminuita od eccedente. La stessa Nona viene sempre preparata e discende di grado; la voce fondamentale determina però in qual intervallo si fa la risoluzione. La Nona eccedente, che si presenta solo sul sesto grado del Modo minore, si risolve sempre ascendendo di grado.

ACCORDO DI NONA E SETTIMA. Questo Accordo differisce dal precedente in ciò, che la Nona trovasi qui unita colla Settima in vece della Quinta (e talvolta anche in vece della Terza). La Settima deve parimente, come intervallo dissonante, essere preparata e risolta; la sua risoluzione non deve però sempre farsi contemporaneamente alla Nona, ma ciò può aver luogo anche nell' Accordo susseguente. Un esempio d'ambi i casi trovasi nella Fig. 10.

ACCORDO DI QUARTA E QUINTA. Accordo dissonante, composto del suono fondamentale e di sua Quarta e Quinta, in cui la Quarta cagiona l' urto dissonante, essendo un ritardo della Terza dell' Accordo susseguente. La propria derivazione di questo Accordo trovasi più abbasso nel paragrafo ACCORDO DI UNDECIMA.

ACCORDO DI QUARTA E SETTIMA. Accordo composto del suono fondamentale, e di sua Quarta e Settima, nell' *a Quattro* di cui raddoppiasi per lo più il suono fondamentale, p. e. *re, sol, do, re*. La Settima è la dissonanza in questo Accordo, ma la Quarta è un Rivolto della Quinta, e viene trattata come nell' Accordo di Terza e Quarta.

Questo Accordo è, propriamente detto, il primo Rivolto dell' Accordo precedente, mettendo la sua Quinta al Basso. Vi si unisce anche sovente la Terza come dissonanza secondaria verso la Quarta, la quale cangia l' Accordo nella sua risoluzione in Accordo di Terza, Quarta e Sesta come p. e. nella Fig. 11, *a*).

V' è pure un Accordo di Quarta Settima, in cui la Quarta non è il

Rivolto della Quinta, ma principale dissonanza, accompagnata dalla Settima come dissonanza secondaria. La Quarta in questo caso è la così detta Undecima, ovvero una Settima originaria divenuta Undecima mercè il Basso, posto una Quinta più bassa. Se in tale Accordo la Settima è minore, si risolve dopo la Quarta, come nella stessa Fig. presso *b*); se la Settima è maggiore, si risolve colla Quarta, ascendendo di grado nell'Ottava, come presso *c*). Frequente è inoltre l'Accordo di Quarta e Settima Nona (Fig. 12).

ACCORDO DI SECONDA E QUINTA. Siccome nell' Accordo di Seconda, così pure in questo Accordo, composto del suono fondamentale e della Seconda e Quinta, il suono fondamentale dissona verso la Seconda, e si risolve discendendo di grado. Allorquando trovasi unito con altro intervallo dissonante, viene considerato quale ritardo del suono fondamentale dell' Accordo di Sesta, come si vede nella Fig. 13, *a*).

Nell'*a Quattro* s'aggiungono a questo Accordo altri intervalli dissonanti, cioè: 1) La *Sesta*, p. e. *fa*, *sol*, *do*, *re*. In questo caso però la Quinta che dissona verso la Sesta, è la principale dissonanza che deve risolversi la prima (*), ed il suono fondamentale dissonante si risolve come dissonanza secondaria nell'Accordo susseguente, come presso *b*); dal qual esempio rilevasi nello stesso tempo, che questo Accordo è un ritardo del solito Accordo di Seconda. 2) La *Quarta*. In tale caso, essendo l' Accordo un ritardo dell' Accordo di Quinta e Sesta, si compone del tuono fondamentale, e di sua Seconda, Quarta e Quinta, p. e. *do*, *re*, *fa*, *sol*. Il suono fondamentale in questo Accordo è la principale dissonanza, che si risolve la prima; la Quarta si risolve dopo come dissonanza secondaria, v. *e*) (**). Alcuni teoretici uniscono pure 3) la *Terza*, p. e. *mi*, *fa*, *sol* ♯, *si*, servendosene come ritardo del suono fondamentale dell' Accordo di Quarta e Sesta, come p. e. presso *d*); oppure 4) la *Settima*, p. e. *fa*, *sol*, *do*, *mi*, nella

(*) Imperciocchè questo Accordo è il secondo Rivolto dell'Accordo di Undecima colla Quinta e Settima. Siccome dunque in questo Accordo fondamentale, p. e. *sol*, *re*, *fa*, *do*, la voce *do* è la principale dissonanza, e la Settima una dissonanza secondaria, per ciò resta anche nell'indicato Rivolto il *do*, come Quinta che dissona verso la Sesta, la dissonanza principale, e il Basso che nell'Accordo fondamentale era la Settima, diventa dissonanza secondaria, che si risolve dopo la dissonanza principale.

(**) Questo Accordo è il terzo Rivolto dell'Accordo fondamentale indicato nella Nota precedente.

quale unione serve come ritardo della Sesta e della Quarta del solito Accordo di Seconda, come presso q).

ACCORDO DI UNDECIMA. Nell' Accordo di Quarta e Sesta, di Terza e Quarta e di Seconda, si considera la Quarta come Rivolto della Quinta. Sottoponendo p. e. alla Settima *re, do* la Sottoquinta *sol*, cioè, dando all' Accordo di Settima di *re* il suo proprio Basso fondamentale, ne nasce l' Accordo di Undecima, detto anche Accordo di Quinta e Quarta, o di Quarta e Quinta. In tale Accordo la Quarta non viene più considerata come Rivolto della Quinta, ma come dissonanza originaria, o piuttosto come ritardo della Terza susseguente.

ACCORDO DI TERZADECIMA, in cui la Sesta diventa la principale fra le altre dissonanze, e deve risolversi la prima. I soliti Rivolti dell' Accordo di Terzadecima coll' omissione d' alcuni intervalli sono: 1) l' Accordo di Sesta e Settima colla Terza, 2) l' Accordo di Sesta e Settima colla Quarta, e 3) l' Accordo di Sesta e Nona colla Quarta (Fig. 14.)

L' esistenza dell' Accordo fondamentale di Terzadecima spiegasi in questo modo. L' Accordo di Nona *re, fa, la, do, mi* p. e. non ha Basso fondamentale; coll' aggiunta del medesimo (*sol, re, fa, la, do, mi*) la Nona si presenta nella distanza di una Terzadecima come Sesta dissonante, e con tale nome si distingue dalla Sesta consonante, qual Rivolto della Terza.

ACCRESCIUTO, adj. Alcuni autori adottano questo epiteto negli intervalli crescenti di Semituono, come l' opposto di diminuito, in vece degli epiteti *eccedente, alterato, superfluo*, rigettando in ispecie le ultime due espressioni, come parole di equivoco significato.

ACETABULUM. Antico strumento, chiamato anche Crepitacolo. Dice Brevilons che gli Acetaboli erano certi strumenti di bronzo o di argento, che facevano gran strepito, ed Uguzio è d' opinione che si battessero come i Sistri. I Greci chiamarono tale strumento *oxybaphon, misiken*, ovvero *armonian.*

ACHEI. Questi cantarono Inni e Carmi in onore d' Apollo. Varj dei medesimi ebbero il nome di *Peani*, onde rendersi loro propizio questo Dio (Omero. *Iliad.* Canto I. v. 463, 464, 465).

A CHEVAL. *V.* l' articolo PEZZI MUSICALI DI TROMBE.

A CHULA, A FOFA. Danze portoghesi, che rassomigliano al Fandango. In mancanza delle Nacchere scoppiano la Battuta colle dita.

A CINQUE, dicesi allorquando cinque voci d' un pezzo musicale hanno ognuna una propria melodia.

ACTE DE CADENCE. Nome francese della Cadenza.

ACUSTICA, s. f. Voce derivata dalla parola greca ἀκούω, *odo*, significa la dottrina de' suoni, ovvero quella scienza, la quale si occupa investigando la natura del suono, e che fa parte della fisica; inoltre la dottrina, ossia spiegazione del modo di sentire, concepire il suono, ovvero della struttura e delle varie funzioni degli organi dell' udito nell' uomo e negli animali, come parte anatomico-fisiologica.

L'Acustica è una scienza ausiliare musicale, e comprende in sè 1) l'origine del suono, 2) le sue varie specie, 3) la sua durata, 4) il grado di velocità col quale si propaga, 5) l'eco, 6) la simpatia dei suoni, e 7) gli speciali fenomeni che non si possono spiegare dalle note qualità del suono. Negli articoli SUONO, ECO, SIMPATIA DE' SUONI ec. parlasi d' alcuni oggetti spettanti a questa scienza.

ACUSTICO, A, adj. Dicesi un *fenomeno acustico*, la *parte acustica* ec.

ACUTAE CLAVES, ACUTA LOCA, oppure ACUTAE VOCES. Espressioni antiche che indicano l' estensione de' suoni, dal *la* quinta riga del Basso al *sol* seconda riga del Violino.

ACUTEZZA, s. f. Modificazione del suono per cui egli viene considerato *alto, o acuto* in proporzione di un altro più *basso, o grave*.

ACUTO, A, adj. Qualità del suono che risulta da celeri oscillazioni aeree (*v.* SUONO).

ACUTUS. *V.* ACCENTUS ECCLESIASTICI.

ADAGIO, adv. Questa parola scritta in capo d' un pezzo musicale, significa un movimento comodo, moderatamente lento.

La parola *Adagio* si prende alle volte sostantivamente, e s' applica per metafora ai pezzi di musica, di cui determina il movimento, e si dirà p. e. un *Adagio di Boccherini, il Rovelli è un gran sonatore dell' Adagio* ec.

Siccome l'Adagio si confà ad ogni carattere, il quale, dietro la sua natura non sia in contraddizione al movimento del medesimo, ne risulta che il componimento musicale che porta tal nome, non ha verun carattere determinato, e può essere tenero, aggradevole, mesto, addolorato ec.; siccome egli è nella natura de' sentimenti, che la musica non esprima i moti d'animo placidi e tristi con movimento veloce, ed i sentimenti lieti e forti con movimenti lenti, perciò deve esistere in ogni espressione un andamento analogo alla natura de' varj sentimenti.

L' esecuzione dell' Adagio richiede la più precisa e scrupolosa os-

servazione di tutti i segni ed accenti musicali, che debbono essere pronunciati con facilità, mentre in esso non si abbada tanto all'abilità meccanica, quanto alla perfetta cavata di voce, al suo portamento, alle più fine modificazioni della Messa di voce ec. ec. Un Adagio che non è eseguito perfettamente bene, diventa non di rado nojoso. Fra i vizj maggiori nella sua esecuzione annoverasi con ragione, il volere abbellire troppo, il che altera la melodia, distrugge l'ideale del compositore, e toglie il carattere del pezzo.

ADAGIO ASSAI, è un movimento più lento dell'Adagio.

ADATTARE, v a. *V.* RIDURRE.

ADDITATO, adj. Un pezzo di musica è ben additato, quando il compositore nel comporlo ebbe riguardo alla posizione delle dita sopra lo strumento, per il quale è destinato.

ADDITIONAL KEYS. Termine inglese che talvolta trovasi nelle Sonate, e ne' Concerti di Pianoforte, stampati in Inghilterra, e vuol dire: *tasti aggiunti*, cioè, quei tasti che succedono all'acuto, alla quinta Ottava della Tastiera.

ADDIZIONE DE' RAPPORTI degl'Intervalli. Calcolo che occorre sovente nella Canonica, il quale insegna trovare quel rapporto che è uguale ai sommati rapporti. Ecco un esempio.

Sommando il rapporto della Quinta naturale *do, sol*, (3 : 2), colla Quarta naturale *sol, do* (4 : 3), avrassi il rapporto dell'Ottava *do, do* (2 : 1).

$$\begin{array}{r} 3:2 \\ 4:3 \\ \hline 12:6 \\ 6)\overline{} \\ 2:1 = do,\ do \end{array}$$

Supposto che si volesse sommare il rapporto della Terza maggiore *do, mi* (5 : 4), ed il rapporto della Terza minore *mi, sol* (6 : 5), si avrà il rapporto della Quinta naturale *do, sol* (3 : 2).

$$\begin{array}{l} 5:4 \\ 6:5 \\ \hline 30:20 = 3:2 = do,\ sol. \end{array}$$

Da ciò si vede come abbiasi a procedere in modo che i membri di ambi i rapporti da sommarsi, vengano posti l'uno sopra l'altro, e che il numero maggiore dell'uno trovisi sotto al numero maggiore dell' al-

tro; indi tirando una linea sotto a questi numeri, che si moltiplicano, si scrivono i prodotti sotto la linea, che danno il nuovo rapporto, il quale, occorrendo, si riduce, come si mostrerà nell' articolo RIDUZIONE DE' RAPPORTI.

ADIAPHONON. L' orologiere Schuster di Vienna dà questo nome ad un Cembalo da lui inventato, il quale non si scorda mai.

AD LIBITUM. Questa espressione latina si pratica per lo più nelle Parti obbligate, e ne' passi in cui il movimento della Battuta viene interrotto da una *Fermata*, o *Corona*, ed il compositore lascia all' arbitrio, od a piacere dell' esecutore di attaccare la Nota della Fermata mediante abbellimenti o modulazioni alla Nota che viene dopo. In vece dell' *ad libitum* si leggono anche talvolta le indicazioni *a capriccio*, *a piacere*.

Allorquando sopra i frontispizj di qualche Parte musicale trovasi apposto *ad libitum*, p. e. Violino, Flauto ec. *ad libitum*, ciò vuol dire che si possono ommettere siffatti strumenti senza danno del componimento.

ADONIDION. Sorte di poema, cantato in onore di Adone.

ADONION. Canto eseguito da' Lacedemonj all' imminente attacco del nemico. Si solea accompagnarlo con Flauti, detti *tibiae embatariae*.

A DORIO AD PHRYGIUM. Proverbio antico, derivato da' modi dorio e frigio, che significava, saltar nel discorso da un oggetto all' altro, senza connessione.

ADORNAMENTO, s. m. } *V.* ABBELLIMENTI.
ADORNARE, v. a. }

ADRIANALI, *V.* CERTAMI MUSICALI.

A DUE. Dicesi: *Suonata a due Pianoforti*, *a due Violoncelli* ec., e sovente questo termine indica pure all' unisono, come p. e. nelle Parti del Fagotto ec. Incontrasi anco talvolta questa parola in un Coro o Ripieno, allorquando il compositore v' inserisce de' piccioli Duetti, notandoli colle parole *a due*, le quali dinotano che que' passi debbano essere cantati a due sole voci.

ADUFE, s. m. (spagn.) Specie di *Tambour de basque*.

AEOLIUS MODUS, *modo eolio*. *V.* MODO.

AEOLODICON, ovvero AEOLINE. Istrumento inventato e migliorato in questi ultimi anni dal bavarese Eschenbach, di cui manca però tuttora un' esatta descrizione. Il suo suono viene prodotto mediante l'aria che agisce sopra lingue d'acciajo di varia grandezza. Si usa in

qualche chiesa della Germania per accompagnarne il canto, e venne pure con buon successo introdotto negli Organi a guisa di Registro.

AEQUAL. Questa parola indica un Registro d'Organo di otto piedi, e serve come epiteto ad alcuni altri Registri, p. e. *Aequal-Principale* vuol dire che codesto Principale è di otto piedi.

AEQUISONUS, *V.* EQUISONO.

AEVIA. Vocabolo formato dalle vocali della parola *alleluja*, come l'*evovae* da *saeculorum amen*.

AFFETTATO, adj. *V.* STILE.

AFFETTO, s. m. I filosofi non sono ancora d'accordo nella teoria degli affetti e delle passioni: chi confonde gli uni colle altre, chi ne fa un'esatta distinzione, ed ognuno li definisce e li divide a modo suo. La qual cosa dicasi pure de' moti d'animo che si confondono con tutti e due.

Ordinariamente si danno alla parola *affetto* tre varj significati. 1) Passione d'animo nata dal desiderio del bene, o dall'odio del male (*affectus*); 2) desiderio, bramosia (*cupiditas*); 3) affezione, benevolenza. La parola *passione* viene definita con patimento, affetto d'animo, compassione, commozione d'animo.

Altri, e fra questi molti filosofi della scuola moderna oltremontana, distinguono l'affetto dalla passione, considerando il primo come una sorpresa cagionata da una sensazione, che sconcerta l'anima, e rende impossibile o almeno difficile la riflessione; e la seconda come una forte inclinazione, compresa sotto il generico vocabolo di cupidigia, come p. e. l'ambizione, il desiderio di vendetta, la cupidità di danaro ec. Ciò che l'affetto dell'ira non fa subito, non lo fa più, e se ne dimentica facilmente; la passione dell'odio all'opposto lascia tempo perchè prenda radice. Dove è molto affetto, ivi ordinariamente è poca passione: questa riposa periodicamente, e la sola sua esplosione diventa affetto.

Altri credono che sia difficile, e non di rado impossibile, di fissare i limiti degli affetti e delle passioni. Le idee aggradevoli o disaggradevoli determinano la volontà, mediante la legge della conservazione di sè stesso, a conservare le loro impressioni, od a rimoverle da noi. Sino a tanto che l'aggradevole o disaggradevole è moderato, la volontà agisce moderatamente e liberamente; ma se divengono assai violenti, la volontà non agisce più liberamente, e diventa passione.

Che che ne sia di tal discrepanza d'opinioni, egli è cosa certa, che l'espressione degli affetti e delle passioni è lo scopo principale, e l'oggetto più nobile della musica, e che la loro cognizione è uno dei più importanti oggetti pel compositore, e pel cantante attore.

Gli affetti e le passioni si dividono 1) in *aggradevoli*, come p. e. l'allegria, la gioja, la speranza, l'amore, la gloria, l'onore, l'orgoglio, l'amicizia ec., 2) in *disaggradevoli*, p. e. la tristezza, la paura, l'affanno, lo spavento, l'ira, la nostalgia, l'odio, la gelosia ec. Ambidue hanno un linguaggio proprio a tutti gli uomini, e persino alle bestie. Un tal linguaggio manifestasi ne' lineamenti del volto, ne' gesti, nella voce, e nella disposizione dell'animo.

Ne' primi osserviamo una fronte serena, gli occhi aperti, e non di rado splendenti, specialmente nell'amore; la bocca diventa ridente, mentre i suoi angoli si ritirano un po' indietro, e all'insù. In un grado maggiore di gioja, la bocca s'apre, i denti incisivi diventano visibili, gli angoli della bocca e le guancie si tirano più in alto, le palpebre si congiungono maggiormente, un aggradevole rossore colorisce la faccia, gli occhi scintillano, ed alle volte cadono perfino le lagrime. La voce in tale occasione si discioglie in canto, in loquacità, in espressioni lusinghevoli, in giubilo, e riso. I gesti diventano più dolci, avendo la maggior parte per iscopo di avvicinarsi all'oggetto, di farlo agire continuamente sui nostri sensi, onde gli amplessi, i baci, il ballare, il saltare, il battere colle mani, ed ogni sorta di movimenti carezzanti. L'animo è allora tutto disposto a sentimenti aggradevoli, e quindi nasce la bontà, l'indulgenza, la riconciliazione, la piacevolezza, l'affabilità, la liberalità, la trattabilità, ec.

I secondi manifestansi con opposti segni. La fronte diventa rugosa, le palpebre si tirano in giù e più in dentro, oppure si tirano molto in alto, come p. e. nello spavento; gli angoli della bocca prendono anch'essi una direzione in giù, l'oggetto viene osservato di fianco, e con disprezzo o terrore; la faccia alcuna volta impallidisce, alcuna volta s'infiamma (*); gli occhi scintillano, e spesse volte lasciano cadere lagrime di dolore. In sul principio regna silenzio, ma in appresso si usano parole mordaci, rimproveri, minaccie, bestemmie, maledizioni, e non di rado, particolarmente presso le donne ed i fanciulli, il pianto e le grida lamentevoli. Ne' gesti manifestansi inquietudine, e poscia disposizione ad allontanarsi dall'oggetto odiato, ovvero ad avvicinarsegli per punirlo e farlo scopo della nostra vendetta. L'animo

(*) È però più da temersi l'irato che impallidisce di quello che arrossisce, mentre il primo nel suo stato di sconcerto, si spaventa da sè stesso d'essere strascinato all'uso delle sue forze, che forse lo farebbe pentire dopo; nel secondo lo spavento passa tosto alla paura, che la coscienza della propria impotenza di difendere sè stesso, non si rendesse visibile.

è disposto a sentimenti disaggradevoli, sta in tumulto, ed è adiroso anco verso gl'innocenti, diventa coraggioso, arrischievole, ardito, temerario (*), sazio della vita, ma alle volte anche timido, scoraggiato e sgomentato.

Volgendo ora brevemente l'attenzione sopra i modi, mercè i quali i suoni in varie fogge connessi, diventano capaci ad esprimere i varj affetti e le varie passioni, vediamo che la diversità d'espressioni fondasi sul movimento più lento o più veloce ne' suoni in generale, e su quello del Tempo in particolare; sull'uso della parte più acuta o più grave dell'estensione d'una voce, o d'un istrumento; sul legato e staccato; sulla progressione de' suoni per grado, o per salto; sull'impiego d'Intervalli facili, o difficili d'intuonarsi; sulla distribuzione degli accenti; sull'uso di figure di Note omogenee o miste; sul ritmo più o meno sensibile; sulla combinazione delle varie specie d'Accordi ec. Così p. e. l'espressione di sentimenti tristi, richiede un movimento lento, suoni piuttosto gravi e legati, che non acuti e staccati, con melodia pesante, molte dissonanze, e un ritmo sensibile. Gli affetti allegri, si esprimono con un movimento lesto, con suoni più acuti e staccati, che non gravi e legati; con ritmo chiaro, accentuazione moderata, melodia facile, e poche dissonanze. Occorre che il compositore di musica penetri nel mistero di quelle leggi che dominano gl' interni moti del cuore, e s' egli studia l' analogia che questi hanno con certi esterni fenomeni, in allora diventa vero dipintore dell' anima; egli potrà mettersi a paragone, non dell' artista plastico, il quale prende per oggetto l'uomo esterno, ma del poeta, che prende per oggetto l'uomo interno.

AFFETTUOSO, adj. Questo epiteto, aggiunto per lo più all'*Andante*, indica che il componimento deve essere eseguito con quel affetto espressovi, e richiede accenti forti sì, ma dolcemente marcati. Se tale epiteto trovasi in testa d'un pezzo di musica isolato, senza altra indicazione di movimento, allora significa il Tempo medio fra l'Adagio e l'Andante.

AFFINITÀ DE' TUONI. Relazione più vicina che un tal tuono o tal altro ha con un tuono principale. Così p. e. la Quinta avrà una più vicina relazione col tuono principale che la Quarta; siccome quella trovasi col medesimo nel rapporto 2 : 3, e questa nel rapporto 3 : 4.

(*) *Coraggioso* è colui che non si spaventa; *arrischievole* è quello, il quale s' arrischia ne' pericoli, perchè non li conosce; *ardito* chi vi si espone, abbenchè li conosca: *temerario*, colui che s' espone ai pericoli colla manifesta impossibilità di superarli.

I tuoni *sol maggiore, la minore*, e *fa maggiore* sono più affini al tuono *do maggiore*, che *mi maggiore* e *mi b maggiore*, avendo questi ultimi due più segni accidentali che i primi. E così i tuoni *re maggiore, mi minore, do maggiore* hanno più affinità con *sol maggiore*.

AFFRATELLANZE MUSICALI. *V.* gli articoli MENESTRIERI, CANTORI EROTICI, CANTORI PROVENZALI.

A FOFA, *V.* A CHUFA.

AGADA, o KWETZ. Strumento da fiato degli Egiziani ed Abissinj, il quale ha la grandezza e la forma d'un Flauto, e s'intuona con un'Ancia simile a quella del Clarinetto.

AGALI KEMAN. Strumento d'arco de' Turchi, il quale ha una gamba, e si suona come il nostro Violoncello.

AGGRADEVOLE, adj. *V.* l'articolo BELLO. Un pezzo musicale di carattere aggradevole ha un movimento moderato; la melodia progredisce gradatamente, schiva i salti, e preferisce il legato; non vi sono nè ammassi di dissonanze, nè modulazioni lontane. L'uso dei suoni medj d'una voce, o d'un istrumento, come in generale l'uso de' suoni delle medie Ottave del nostro sistema, sembra convenire di più a tale carattere, proprio in ispecie alla voce di Tenore, alla Viola, al Violoncello, al Corno bassetto ec.

AGILITÀ DI VOCE. Celere esecuzione di ogni qualunque melodia, per mezzo delle parole e del semplice vocalizzo.

Il Mancini la divide nella *naturale, martellata*, ed *arpeggiata;* altri vi annoverano anco il Trillo, il Mordente, ed il Gorgheggio vocalizzato. L'agilità di voce naturale s'aggira alle così dette *Volate* e *Volatine*, le quali sono o semplici, quando non passano i limiti dell'Ottava (Fig. 15), o doppie, quando escono dal centro della medesima (Fig. 16); la martellata è una fra le più difficili, e consiste nel battere alcune Note simili (Fig. 17); un esempio dell'arpeggiata trovasi nella Fig. 18.

L'agilità di voce deve essere veloce e granita come il Trillo, e farà solo effetto, quando è percossa leggiermente, non già col petto o colle fauci, ma colla gola.

AGITATO, adj. I compositori esprimono ordinariamente tale carattere, servendosi di certe figure omogenee, più o meno interrotte, eseguite con accento più marcato sopra certe Note, ed in modo analogo al carattere indicato.

Ordinariamente trovasi come epiteto della parola *Allegro*, oppure solo, ed in allora l'*Allegro* è sottinteso.

Si prende anche la parola *Agitato* come sostantivo, p. e. *il bel Agitato di Viotti in fa minore* ec.

AGNUS DEI. Parte della Messa, il cui testo fu preso dal primo capitolo del Vangelo di S. Giovanni, e che si canta nella Chiesa romana prima della Comunione, cioè prima che il sacerdote faccia la consumazione dell'Ostia.

Prendesi anche questo termine per la composizione musicale, p. e. l'*Agnus Dei d'Asioli* ec.

AGOGE. Voce greca, detta in latino *Ductus*, colla quale gli antichi indicarono la forma melodica rispetto alla successione de' suoni ascendente o discendente; nel primo caso chiamavasi *Ductus rectus*, nel secondo *Ductus reversus*, in ambedue le forme *Ductus circumcurrens.*

AGOGE RHYTHMICA, avea presso gli antichi Greci lo stesso significato della nostra parola *Tempo.*

AGONI MUSICALI, lat. *Agonismata, Concertationes publicœ musicorum.* Certami, o siano concorsi fra diversi suonatori o cantori ad un premio proposto, come si usava negli antichi giuochi de' Greci, e si usa anche al giorno d'oggi, per avere un posto in una cappella od in un'orchestra. *V.* CERTAMI MUSICALI.

AGONOTHETA, o ATHLOTHETE. Nomi di quelli, i quali nelle gare musicali de' Greci antichi erano incaricati a decidere del premio de' gareggiatori. Pericle era il primo *Agonotheta* in Atene.

A LA MI RE. Queste sillabe indicavano nell'antica solmisazione la Nota *la* quinta riga del Basso, e secondo spazio del Violino, siccome nella Mutazione (*v.* questo articolo) si cantava sul *la* ora la sillaba *la*, ed ora le sillabe *mi*, *re*.

Allorquando la melodia si moveva nell'Esacordo del tuono *do*, la sillaba *la* cadeva sul tuono *la*, come:

do, re, mi, fa, sol, la
ut, re, mi, fa, sol, la.

Se la melodia moveasi nell'Esacordo di *sol*, si cantava la sillaba *re* sul tuono *la*, come:

sol, la, si, do, re, mi,
ut, re, mi, fa, sol, la.

E quando la modulazione si movea nel *cantu molli*, ovvero nell'Esacordo di *fa*, la Nota *la* cadeva sulla sillaba *mi* come:

fa, sol, la, si b, do, re,
ut, re, mi, fa, sol, la (*v.* SOLMISAZIONE).

ALAMOTH, è la soprascrizione ebraica del Salmo XLVI. L'opinione più probabile del vero significato di questa parola si è quella, che la spiega qual principio, o nome d'un'antica nota canzone, dietro la cui melodia si cantava questo Salmo.

ALARME.
À L'ETENDART. } Nomi francesi di pezzi militari (*v.* PEZZI MUSICALI DI TROMBE).

ALFABETO MUSICALE. Sette sole voci compongono l'alfabeto musicale, e sono le seguenti: *A la mi re, B mi, C sol fa ut, D la sol re, E la mi, F fa ut, G sol re ut.* Queste voci servono a nominare i diversi suoni della musica, i quali nell'ordine naturale non sono realmente che sette, come sono tutti i gradi che contiene l'Ottava; al termine d'ogni sette incomincia nuovamente un'altra Ottava, ossia una ripetizione degli stessi suoni nel medesimo ordine. La denominazione poi di ciascuna delle suddette voci varia secondo che tali suoni vengono bemollizzati, ed in allora s'appellano nel modo seguente: *A la fa, B fa, C la fa, D la fa, E la fa, F la fa, G la fa.* L'origine di tale Alfabeto, e le varie altre sue composizioni si vedranno chiaramente nell' articolo SOLMISAZIONE. Ormai è abbandonata l'antica denominazione, ed il moderno solfeggio adottò le sillabe *do, (ut) re, mi, fa, sol, la, si.*

I Tedeschi e varie altre nazioni oltramontane si servono in generale del semplice Alfabeto musicale: *a, b, c, d, e, f, g, h,* qual ultima lettera subentra in vece del *b*, allorchè tale suono è il *Bemi.* Nell'articolo A fu esposto il modo come si usano tali lettere nelle varie Ottave. Per esprimere poi l'Ottava più bassa della prima, aggiungono la parola *contra*, p. e. *Contra F, Contra C*, e negli strumenti che hanno suoni assai gravi, adoperasi lo stesso termine, p. e. *Contrabbasso, Contraffagotto* ec.

ALIQUOTO, adj. Nella musica intendonsi sotto parti aliquote i suoni concomitanti, che una corda fa sentire contemporaneamente col suono principale (*v.* SUONO).

À LIVRE OUVERT significa in francese, sonare o cantare un pezzo di musica a prima vista.

ALLA BREVE, *V.* l'articolo TEMPO.

ALLA PALESTRINA (stile). È noto che il Papa Marcello II era in procinto di abolire affatto la musica di chiesa, attesi i grandi abusi degli artifizj del Contrappunto introdottisi in que' tempi nella medesima. Gio. Pierluigi Palestrina fece in allora eseguire nella domenica di Pasqua del 1555 la sua famosa Messa a sei voci senza strumenti, detta *Missa Papæ Marcelli*, la quale, distinguendosi con uno stile sem-

plice, nobile, grave ed espressivo, meritossi l'applauso generale, riconciliò il Pontefice colla musica di chiesa, ed il Concilio di Trento stabilì tale canto senza strumenti per l'*unico* conveniente alla chiesa (*).

Lo stile alla Palestrina, detto anche da alcuni *riservato*, perchè contiene molte regole, cautele e proibizioni, è unicamente destinato al servigio di cappella senz'Organo, e dovrebbe dirsi propriamente *stile a cappella*, che alcuni confondono collo stile d'altra musica a Organo pieno, in cui cantano sempre tutte le voci in armonia.

ALLA ZOPPA. Movimento sincopato, vale a dire, una serie di figure, in cui fra due Note d'ugual valore trovasi una del valore d'ambedue (Fig 19).

ALLEGRETTO (dimin. d'*Allegro*), indica un movimento intermedio fra l'*Andante* e l'*Allegro* esprimente una moderata vivacità.

ALLEGRO, adj. Sembrerà strano a taluno di veder questa parola, che vuol dire *gajo*, in testa d'alcuni pezzi musicali che ispirano agitazione, vendetta, disperazione; ma conviene considerare il grado di celerità del suo movimento, e non già il carattere. Tale movimento tiene dunque il medio fra l'*Allegretto* e il *Presto*, e viene sovente modificato da altri epiteti, come p. e. *Allegro giusto*, *Allegro moderato*, *Allegro comodo*, *Allegro non tanto*, *Allegro maestoso*, *Allegro mosso*, *Allegro animato*, *Allegro agitato*, *Allegro assai*, *Allegro vivace* ec.

L'*Allegro*, che si prende anche sostantivamente, richiede un'esecuzione energica, la quale si distingue però dalla rapida esecuzione del *Presto*, non che dall'esecuzione meno energica dell'Allegretto. Pienezza del suono, rotondità nel maneggio delle figure di Note, sembrano essere le sue principali qualità.

ALLELUJA. Voce ebraica che significa: *lodate Dio*. Indica pure un pezzo vocale, il di cui testo incomincia con questa parola.

ALLELUJARE, cantar l'*Alleluja*.

(*) Alcuni autori mettono in dubbio i meriti attribuiti al Palestrina, dicendo, che varie felici circostanze a noi ignote cooperavano per lui, nè la sua musica differisce tanto da quella de' maestri suoi predecessori e contemporanei. Eglino prestano anco poca fede al racconto spacciato, che Marcello II voleva abolire la musica di chiesa. Quel Pontefice, dicono, regnò soli 21 giorni: considerando poi le turbolenze politiche e religiose, che in quei tempi minacciavan la Santa Sede in Italia e fuori, non sembra ch'egli in sì breve tempo del suo governo potesse volgere tanta cura alla musica.

ALLELUJARIUM. Versetto di Salmo, a cui s'antepone l'*Alleluja*.

ALLEMANDA, s. f., dalla parola francese *Allemande*, è il nome proprio d'una melodia della nota danza nazionale dell'Alemagna, di carattere gaio in tempo $\frac{2}{4}$, come pure d'un pezzo di musica in tempo ordinario, di carattere un po' serio, il quale si distingue mediante una buona armonia alternativa. Tale pezzo di musica era assai in uso anticamente; oggidì è quasi del tutto dimenticato.

ALL'OTTAVA (abbrev. *Ottava*, o *Ott.*) indica per lo più che la Parte musicale progredisce in Ottava colla tal altra. Oltre i casi accennati nell' articolo ABBREVIATURE trovasi pure nel Basso continuo a que' passi, in cui non si prendono degli Accordi, ma si rinforzano le voci fondamentali colle Ottave alte.

ALL' UNISONO (abbrev. *unis.*) significa che quel dato tratto di una Parte progredisca coll' altra nel medesimo suono.

ALMA REDEMPTORIS. Antifona in onore della B. V. Dicesi ancora per la composizione musicale di cotesta antifona, p. e. l' *Alma redemptoris del Valotti.*

AL SEGNO, oppure DAL SEGNO. Nel caso che si ripeta qualche parte d' un pezzo di musica, trovasi un segno di richiamo, detto *Ripresa*, che per lo più viene indicato con un S tagliato obbliquamente o con altro consimile, che rimanda indietro ad altro segno corrispondente. *V.* pure gli articoli COME PRIMA, SEGNO DI RICHIAMO.

ALTAMBOR, era un tamburo de' Mori, e da questi trasportato in Ispagna.

ALTERATO, adj. *V.* ACCRESCIUTO.

ALTERNATIVO. Indicava ne' secoli passati il raddoppiamento del valore intrinseco di una Nota.

ALTISTA, s. di 2 g. Cantante di voce d'Alto. *V.* il seguente articolo.

ALTO, o CONTRALTO, s. di 2 g., marcato anche semplicemente con *A.* o *Al.*, dalla parola latina *altus*, indica fra le quattro specie principali della voce umana quella, che s'avvicina di più alla più alta o sia al Soprano. L' estensione della voce d'Alto si concentra per lo più fra il *sol* Basso quarto spazio, ed il *re* o *mi* quarta riga o quarto spazio del Violino.

ALTO, adj. dice lo stesso che *acuto*, in opposizione al grave, e si usa pure nelle Abbreviature, p. e. *Ottava alta.*

ALTO-VIOLA, anche semplicemente *Alto* in francese, indica lo strumento che si chiama ordinariamente *Viola*. *V.* questo articolo.

AMABILE, adj. Parola, che talvolta trovasi in capo di qualche pezzo di musica, la quale indica un movimento fra l'*Andante* e l'*Adagio*, e richiede un' esecuzione dolce ed insinuante.

AMATORE, s. m. *V.* DILETTANTE.

AMBITUS, estensione. Anticamente s'indicavano con questa parola latina i prescritti limiti dell'acuto e del grave di una melodia, come pure l' esecuzione de' tuoni, fissati nella Fuga per fare le transizioni. Questi erano, 1) la Quinta, ed in allora chiamavasi *clausula primaria;* 2) la Sesta, oppure, se era un Modo minore, il Modo maggiore della Terza, e tale transizione avea il nome di *clausula secondaria;* 3) la Terza, e se la base era un Modo minore, la Sesta, dicendosi in allora *clausula terziaria.*

AMBROSIANO, adj. *V.* CANTO AMBROSIANO.

AMBUBAJE, era presso gli antichi Greci una certa società, un poco libertina, di ambulanti sonatrici di Flauto.

AME. Nome francese dell'*anima* negli strumenti della famiglia dei Violini.

AMEN. Voce ebraica che significa, *così sia*, pervenuta a' Cristiani con molti altri riti, onde il popolo, finita l' orazione del sacerdote, in segno d' approvazione risponde *amen;* in oggi lo risponde il solo coro per evitare la confusione delle voci. Prendesi anco per significare l' ultimo pezzo di moltiplici testi ecclesiastici, siano Salmi, Inni, Mottetti ec. i quali terminano con questa parola. Anzi ne' tempi di Avvento o di Quaresima, se alcuni di essi terminassero colla parola *Alleluja*, conviene sostituirvi quella di *Amen*, perchè essendo *alleluja* termine di gioja, non è permesso ne' riti della Chiesa d' usarlo in allora.

A MI LA, ovvero A LA MI RE. *V.* A LA MI RE.

AMMIRAZIONE, s. f. Specie di gioja aggradevole che ci cagiona un oggetto incomprensibile o straordinario.

L' ammirazione come imbarazzo di non saper apporsi al vero nell' inaspettato, è un giuoco d' idee, che in principio riesce disaggradevole, ma a poco a poco si trasmuta in un sentimento aggradevole. Avrà poi il nome di *stupore*, allorquando l' ammirazione perviene ad un tale grado di forza, che non si può liberarsene, e che rende l' uomo incerto del suo stato in modo di non sapere, s' egli sogna, o s' è desto.

AMOROSO, adj. Parola indicante la commovente e tenera espressione d' un pezzo musicale. Non di rado trovasi come aggiunto del-

l'*Andante*, od *Andantino*, e richiede un'esecuzione consimile all'affettuoso.

AMPEIRA. Nome d'un atto o d'una parte principale d'un pezzo di musica, che serviva ai cantanti, onde farsi sentire ne' giuochi pitici (*v.* CERTAMI MUSICALI).

AMUSI, alieni alle muse, nemici della musica e delle belle arti; declamatori contro di essa, particolarmente per l'uso che se ne fa nelle chiese ec.

ANABASIS, indicava presso gli antichi Greci una melodia ascendente.

ANACAMPOS, termine greco che significava il contrario del precedente, cioè, una progressione dall'acuto al grave.

ANACARA. Specie di Tamburo, sonato dagli Orientali stando a cavallo.

ANACRUSIS, dice lo stesso che AMPEIRA. *V.* tale articolo, come pure CERTAMI MUSICALI.

ANAPESTO, s. m. *V.* METRO.

ANAPHORA, significava presso gli antichi l'immediata ripetizione d'un passo.

ANARMONIA, unione di suoni che riescono disaggradevoli all'udito.

ANCIA, s. f. Due linguette di canna, sottili assai nella loro estremità, poste orizzontalmente l'una sull'altra, assodate ad un picciolo tubo di metallo, formano l'Ancia dell'Oboe; quelle del Corno inglese e del Fagotto, fatte nella stessa maniera, hanno delle proporzioni più grandi. L'Ancia del Fagotto s'attacca al *Boccale*, o, come si suol dire volgarmente, all'*S* di questo strumento, il quale rimpiazza il picciolo tubo di metallo; quella dell'Oboe s'adatta all'istrumento con tale tubo. L'esecutore mette le linguette nella sua bocca, e col mezzo del tremore ch'eccita sulle medesime, l'aria, cacciata nello strumento, acquista le vibrazioni necessarie per produrre il suono, il quale viene modificato dal fiato più o men forte, e dallo stringere più o meno le linguette colle labbra.

L'Ancia del Clarinetto ha una sola linguetta di canna, la quale produce le vibrazioni oscillando contro il becco di questo strumento, a cui è attaccata.

Una parte delle canne d'Organo sono armate con Ancie, le quali somigliano molto al becco del Clarinetto. Siffatte canne formano quelle che si dicono *a lingua*.

ANDAMENTI DI QUINTE E D'OTTAVE PROIBITI. *V.* OTTAVE E QUINTE PROIBITE.

ANDAMENTO, s. m. Relativamente alla composizione della Fuga, è un periodo, una composizione, una specie di soggetto alquanto lungo, che percorre tutte le corde del tuono, ed immischiavene talvolta anche delle altre, contenendo due o più membri.

La parola *Andamento* prendesi anche per movimento; quindi dicesi un *Andamento giusto, rapido* ec.; talvolta anche per *carattere,* p. e. la tal composizione ha un Andamento regolare, placido ec.

ANDANTE, adj. Movimento intermedio fra l'*Adagio* e l'*Andantino,* atto ad un'esecuzione piacevole, e marcata. Talvolta ha per aggiunto alcuni epiteti, p. e. *Andante molto, Andante maestoso, Andante giusto* ec.

Questa parola si prende pure sostantivamente come pezzo di musica, p. e. l'*Andante di Haydn, col colpo di Timpano* ec.

ANDANTINO (dimin. d'*Andante*) è dell'istessa esecuzione del primo, ma d'un movimento un po' vivo.

ANEMOCORDO, s. m. *V.* ANIMO-CORDE, e ARPA D'EOLO.

ANESIS. *Remissio sonitus.*

ANFIBRACO, s. m. *V.* METRO.

ANFICORDO, s. m. *V.* LIRA BARBARINA.

ANFIMACRO, s. m. *V.* METRO.

ANGELICA, s. f. Antico strùmento della famiglia de' Liuti, usato in Inghilterra, e che si crede inventato nel secolo XVII dal fabbricatore d' Organi Ratz a Mühlhausen nell'Alsazia.

ANGELICA VOX. Registro d' Organo di forma cilindrica ed a lingua.

ANGLOISE (franc.) *V.* BALLI INGLESI.

ANIMA, s. f. Piccolo cilindro di legno, che trovasi in piede entro il Violino ed alcuni strumenti da corda, fra la tavola e il fondo, per mantenere sempre queste parti nello stesso grado d'elevazione. Ci vuole una gran pratica nel maneggiarla, per trovare il punto preciso, ove deve essere collocata, perchè la posizione di essa decide molto della qualità di voce, e dell'uguaglianza delle corde.

In riguardo alla musica vocale, le parole: *aver dell'anima, cantar con anima* vuol dire, metter nel canto e nell'azione un'espressione viva ed appassionata, spiegare tutta la energia del pezzo che si canta. Fra tutte le qualità che si richiedono in un cantante, massimamente sul teatro, è questa la più necessaria, la più importante,

la più sicura del buon esito, e nello stesso tempo la più pericolosa per quello che non sa maneggiarla con profonda intelligenza. Quindi vedonsi degli attori riempire tutta la scena da sè soli, moltiplicare i gesti, le grida, e muoversi con violenza, senza eccitare la menoma sensazione; altri al contrario, senza uscir dal loro posto, e senza sforzo, suscitare l'entusiasmo e il trasporto con una sola inflessione nata da una vera sensibilità. Il Pacchiarotti in un'Aria di sentimento giunse a far cessare il giuoco nel ridotto dell'antico teatro di Milano; il Marchesi con poche Note *fatal necessità!* ha riscosso i più vivi e generali applausi.

Se l'*anima* in un cantante drammatico è l'effetto d'una emozione interna e naturale di un intimo senso, d'un certo amore ch'egli spande su di ciò ch'egli eseguisce, e che trasmette per così dire negli ascoltatori (il canto che ci penetra nell'anima), è chiaro che non si può comunicargliela; anzi il prescrivergli a tale uopo delle leggi, queste sole basterebbero a preparargli la sua caduta. Il tutto sta a saper cogliere, coll'ajuto d'una grande intelligenza, il momento in cui può abbandonarvisi, ed il punto giusto in cui deve fermarsi. Mettere dell'*anima* in tutto, indebolirebbe gli effetti che si vogliono produrre; il lasciarsi trasportare sino all'esagerazione, ferisce la naturalezza. Vero è, che questo ultimo difetto, per reale che sia, seduce sovente il volgo; spesse volte s'avvicina però al *ridicolo*, e se il cantante vi tocca, è perduto; il *ridicolo* non si perdona mai.

La parola *anima* s'adopera anche nella musica strumentale, e si dice del pari: *sonare con anima*, *un sonatore che va all'anima*. Siffatta qualità risulta dal fino maneggio dell'istrumento che si suona; da una certa alterazione del valor delle Note, che non è alterazione della Misura, e da un gran numero di mezzi, l'effetto de' quali è più facile a concepirsi, che a definirsi. Sentirai subito che un sonatore ha dell'*anima*, quando commuove la tua. Badi però tale artista di evitare qualunque smorfia, e tutti i moti del corpo che siano inutili, altrimenti cade nel ciarlatanesco (*v.* anche l'articolo POSIZIONE DEL CORPO).

ANIMA (Canna d'). *V.* ORGANO.

ANIMATO, adj. Questo epiteto messo in capo ad un pezzo musicale, ed aggiunto ordinariamente ad un'altra parola indicante il movimento, p. e. *Allegro animato*, accenna un grado maggiore di velocità. In mezzo ad una composizione indica un movimento più veloce di quello ch'era stabilito nel principio.

Dicesi anche: un cantore, un sonatore *animato*, o *inanimato*. L'espressione *più animato* indica non solo un grado maggiore di velocità, ma anco di energia, e pronunciazione de' suoni più marcata, quasi sortendo da un'anima più infuocata.

ANIMO-CORDE. Strumento a tasti, in cui le corde risuonano mediante una corrente d'aria, che vi si fa passar sopra. Esso fu inventato a Parigi nel 1789, da un Tedesco, di nome Giovanni Schnell.

ANKTERIASMOS. Nome greco della fasciatura, dai Romani detta *infibulatio*, colla quale ne' primi secoli dell' Era cristiana, prima dell'uso della castrazione, cercossi mantenere la voce acuta agli uomini, per evitare la così detta mutazione.

ANTECEDENTE. *V.* FUGA.

ANTHEMS. Nome inglese d'una specie di pezzi di musica di chiesa, composti per lo più sovra le sentenze della Bibbia.

ANTHOLOGIUM. Nome d'un libro in cui sono raccolti gli uffizj sacri.

ANTHROPOGLOSSA. Nome antico di quella voce d'Organo, che in oggi chiamasi *Voce umana*.

ANTIBRACCIO. *V.* METRO.

ANTICIPAZIONE, s. f. Impiego d'una Nota prima che la regolarità dell'armonia lo richieda. Comunemente se ne fa uso in una Parte superiore col mezzo della Sincope (Fig. 20). Sull'Anticipazione fondasi pure l'Ellissi (*v.* questo articolo).

ANTICA adj. (musica), intendesi talvolta per musica degli antichi Egizj, Ebrei, Greci e Romani. Talvolta in senso onorifico per musica classica de' secoli passati, scritta da' primi ingegni musicali in allora viventi, la quale conserva in sè de' pregi permanenti; quindi si dice pure *stile antico*. Talvolta in senso di dispregio, come anticaglia, cioè fuor d'uso, con cantilene, passi ed abbellimenti obsoleti, e passati di moda, in opposizione alla musica moderna.

ANTIFONA, s. f. dalla parola greca ἀντιφωνια, che significa canto reciproco (e da cui derivasi la parola *antiphonatim*, cioè: cantar alternativamente), chiamasi in oggi quel Versetto, che s'intuona al principio d'un Salmo, cui seguita poi l'alternativo canto del Salmo medesimo. Qualche volta, e particolarmente nelle feste solenni, s'intuona da una voce sola soltanto il principio avanti il Salmo, e si replica indi tutta l'Antifona intera dopo il Salmo.

Gli antichi Greci davano il nome d'Antifonia a quella specie di

Sinfonia, che veniva eseguita da varie voci, o da varj strumenti all'Ottava, in contrapposto all' *Omofonia,* ossia canto all' unisono. Zarlino chiamava *antifonie,* consonanze vuote.

ANTIFONARIO, s. m. Libro che contiene le Antifone di tutto l'anno, e si divide in *Vesperale, Graduale, Processionale* ec. Gli Antifonarj più famosi sono que' di S. Gregorio e di S. Bernardo.

ANTIFONE GRANDI, o MAGGIORI, sono quelle che non sono seguite da alcun Salmo, come quelle della *commemorazione, processione,* e quelle, che, nel tempo dell' Avvento, si cantano avanti i Salmi *Magnificat* e *Benedictus.*

ANTISTROFA, s. f. *V.* STROFA.

ANTITESI, s. f. Contrapposto, il che accade spesso assai nella musica, p. e. un passo cantabile con accompagnamento romoroso, e cose consimili.

ANTROPOFAGI (musica degli) (*). Le isole di S. Cristina, dette in lingua marchesana *Tauhuata Montanioh,* si vedono con tempo sereno sulle più alte montagne di Nukahiva. Gli abitanti di S. Cristina fanno, di quando in quando, la guerra con quelli di Nukah. A ciò allude la canzone esposta nella Fig. 21. Essa è drammatica, e contiene quanto segue. La nazione viene dalla battaglia. È notte. Uno vede da lontano il fuoco sull' isola nemica. » Dov' è il fuoco »? Il coro risponde: » sopra Tauhuata Montanioh, presso i nostri nemici! s' arrostiscono i nostri morti e prigionieri »! Ciò li rende infuriati. Si chiama: fuoco! Si fa sull' istante, e si sente un piacere di poter usare la rappresaglia ne' suoi morti e prigionieri, però non senza compassione, pensando alle mogli, a' figli, a' parenti che in questo momento piangeranno. In ultimo si contano i giorni dal primo al decimo, indicandone il tempo fissato pel pasto delle vittime, e della solennizzazione della vittoria. In tale occasione si canta all' unisono, ed anche all' Ottava quella triste canzone in minore, che somiglia ad un corale, e si balla nello stesso tempo. Una quantità d' uomini adulti e giovani, in numero di 200 a 600 vi indicano la Misura con colpi di mano, e se il bottino è grande adoperano pure a tale uopo i tamburi.

Abbenchè il canto di questi Selvaggi non sia altro che un bronto-

(*) Il presente articolo è l' estratto di una lettera del consiglier di Corte russo Tilesius, membro della Società di viaggiatori di Krusenstern, in data Porto SS. Pietro e Paolo sopra Kamciatca 1 settembre 1804, ad un suo amico in Lipsia, e riportata da quella gazzetta musicale nel N.° XVII del 1805.

lare, l'erudito osservatore troverà anche in questa canzone il Modo minore, comune a tutti i canti de' popoli selvaggi, e persino delle nazioni meno incivilite dell'Europa. È pur singolare assai, come questi Antropofagi, i quali non devono avere un orecchio molto musicale, amino la Terza minore, strisciandola in guisa come si fa talvolta sul Violino, e che nella canzone viene contrassegnata colla linea \.

Termina il relatore la sua lettera nella maniera seguente: » Vi è qualche cosa di spaventevole nel canto di tale canzone, che quasi ti spinge alla disperazione, e sembra farti sentire l'ultimo tuo canto funebre. Ho passato in tale pena una notte intera, che questa gente (per altro d'indole buonissima) spese in onor mio, ond'io avessi una idea di quello che ora ho comunicato ».

A PIACERE. *V.* AD LIBITUM.

APOBATERION. Nome greco d'una canzone di congedo.

A POCO A POCO, trovasi ordinariamente come aggiunto al *crescendo*, o *decrescendo*, indicandone il successivo rinforzare o calare della melodia.

APODIPNA. Voce greca che significa canti che si eseguiscono dopo cena.

APOLLO. Dio delle arti, delle lettere e della medicina, celebre arciero, guidatore insigne de'carri, il più bello e più amabile di tutti gli Dei, rappresentato sovente sul Parnasso, in mezzo alle nove Muse, colla Lira in mano, ed una corona d'alloro sulla testa. Secondo la opinione più generale era figliuolo di Giove e di Latóna.

Malgrado le tante e sì celebri sue doti, Apollo ebbe i suoi rivali. Pane che si credeva eccellente nel sonare il Flauto lo sfidò; ma Imolo Re della Lidia, scelto per arbitro, dichiarò Apollo vincitore. Mida Re della Frigia testimonio della contesa fra Apollo e Pane, rifiutò il giudizio di Imolo, ed Apollo, per lasciare un monumento della di lui stupidezza, gli fe' nascere in capo le orecchie d'asino (*v.* Ovid. *Metam.* Lib. XI.). La sconfitta di Pane non isgomentò Marsia, abile sonatore di Flauto, il quale osò sfidare Apollo Dio della musica. Le Muse erano giudici. Da principio il suono del Flauto superò infatti i dolci accenti della Lira del Nume, e Marsia pareva molto vicino a riportare la vittoria; ma Apollo riprese il suo strumento, lo sonò nuovamente, accompagnandone i suoni col canto. Marsia non potè imitarlo. Allora le Muse decisero in favore di Apollo; il vinto fu per castigo scorticato, e perdè la vita. Il suo corpo fu poi renduto al suo allievo Olimpo, affinchè lo seppellisse (*v.* anche l'articolo MUSE).

APOLLON. Nome d'uno strumento a guisa di Liuto con 20 corde, inventato a Parigi nel 1678 da un artista di musica, di nome Promt.

APOLLONICON. Tale nome danno i signori Flight e Robson a Londra ad un nuovo Organo da loro inventato in questi ultimi anni, il quale unisce alla dolcezza del suono la forza più strepitosa. L'Apollonicon può essere sonato da una o più persone, ed anche mediante un solo cilindro.

APOLLONION. Strumento a tasti, inventato da Giovanni Völler a Darmstadt verso il fine dello scorso secolo. Non è altro che un Pianoforte con due tastiere ed un giuoco di canne d'anima di 8. 4., e di due piedi, e con un automato della grandezza di un ragazzo di otto anni, il quale suona varj concerti di Flauto.

APOSIOPESIS, significa, nella musica greca antica, pausa generale.

APOTOME. Voce greca che denota l'ineguale metà dell'intero tuono diviso, oppure il Semituono maggiore nel rapporto $\frac{2048}{2187}$

APPASSIONATO, adj., vuol dire, eseguire con quella espressione, che conviene all'affetto ed alla passione che domina in quella tal composizione musicale.

Dicesi pure un amatore o dilettante, un artista appassionato, quando ha il massimo trasporto per l'arte, e non vive a così dire se non in essa.

APPIOMBO (franc. *à plomb*). *Piombo* o *Piombino* dicono i muratori a quel piombo legato ad una cordicella, col quale si rileva la diritta linea perpendicolare. Di qui venne l'espressione avverbiale *a piombo*, che significa *a perpendicolare*, *a dirittura*; e questa espressione fu poi metaforicamente applicata ad altre cose. Laonde si disse un ballerino avere un bel *appiombo*, quand'egli, spiccato un salto, discende dirittamente. La medesima metafora passò poi dall'arte della danza a quella della musica, indicando precisione di Tempo, tanto nelle voci che negli strumenti.

APPOGGIATURA, s. f. Una delle specie d'abbellimenti, la quale consiste in una *notina* non contenuta nell'armonia, ma che precede ad una Nota in varie distanze o sopra o sotto, colla quale viene legata dolcemente con un accento sensibile. Il valore di tale Appoggiatura dipende dalla durata e qualità della Nota susseguente. Se la Nota principale non è puntata, allora l'Appoggiatura avrà la metà della sua durata; se la Nota principale è puntata, l'Appoggiatura varrà il

valore della Nota, e si lega soltanto sul punto, nel qual caso s'appropria due terze parti del valore della Nota puntata.

L'Appoggiatura al di sopra è l'abbellimento più usato, e quasi indispensabile ne' Recitativi, onde togliere la durezza d'alcuni Intervalli, come p. e. di Terze discendenti. La scuola italiana rende tali Appoggiature talmente famigliari ai cantanti, che i compositori si dispensano del tutto dallo scriverle ne' Recitativi.

Vi sono ancora delle Appoggiature che si legano molto presto alla Nota principale, di modo che, questa istessa acquista l'accento. Tali Appoggiature sono di durata indeterminata, e si fanno con piccole *notine*, che vagliono la quarta parte meno della Nota principale, come p. e. l'Appoggiatura di Semicroma innanzi una Semibreve ec., ed in allora s'avvicina di molto, e somiglia quasi all'ACCIACCATURA. (*v.* questa parola).

Pacchiarotti introdusse una certa maniera di eseguire le Appoggiature, che si potrebbero chiamare *Appoggiature doppie*, ed anche *Appoggiature aspirate* (Fig. 22).

APPREZZABILE, adj. I suoni apprezzabili sono quelli di cui si può sentire l'unisono e calcolare gl' Intervalli. Si contano otto Ottave e mezza dalla Canna di 32 piedi del grand' Organo sino al suono più acuto dello stesso strumento, apprezzabili al nostro orecchio. Ci ha pure un grado di forza al di là del quale il suono non può più essere apprezzato. Non si potrebbe apprezzare il suono di una grossa campana stando nella campana stessa; è d'uopo diminuirne la forza coll'allontanarsene per distinguerlo. I suoni d'una voce che grida, cessano d'essere apprezzabili; per la stessa ragione quelli che cantano fortemente, sono soggetti a cantare falso. Il romore non s'apprezza mai, ed in ciò differisce dal suono.

In questo particolare si può dire dell'udito lo stesso di quello che ha luogo nella vista. Taluno vede perfettamente un oggetto a dugento passi di distanza, che un altro appena scorge a cinquanta. Della stessa guisa un suono più profondo, più acuto è inapprezzabile per certi uditi, mentre può essere apprezzabile per altri più dilicati.

APYCINI, *V.* SONI MOBILES.

A QUATTRO. Composizione musicale in cui quattro voci sono unite armonicamente in modo, che ognuna si distingue dalle altre con una melodia differente.

Un componimento musicale a quattro è in certa guisa il più bello ed il più nobile. Esso ha la prerogativa di non essere soggetto a tanti

raddoppiamenti od omissioni come gli altri. Il filosofo ginevrino dice a tale riguardo nel suo Vocabolario sotto l'articolo *Quatuor* quanto segue: » *Il n'y a point de vrais* Quatuors, *ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon Quatuor les Parties soient presque toujours alternatives, parceque dans tout accord il n'y a que deux Parties tout au plus qui fassent chant*, et que l'oreille puisse distinguer à la fois; *les deux autres ne sont qu'un remplissage et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un Quatuor* ». E all'articolo *Quinque* dice: » *Puisque il n'y a pas de vrai Quatuor, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable Quinque* ». Ciò vuol dire all'incirca, che l'orecchio non può distinguere, tutt'al più, che due sole parti in una volta, come l'occhio umano non può vedere in una sola volta che un oggetto solo, al più due oggetti; un gruppo di più di due persone è dunque una chimera nell'arte plastica. Si potrebbe anco domandare al compositore del *Devin du Village*, cosa sono le composizioni a *quattro parti reali*, le Fughe *a quattro soggetti* ec.

A QUATTRO MANI. *V.* QUATTRO MANI.

ARABA. Talvolta si usa l'espressione *musica araba*, o sia musica inintelligibile, piena di dissonanze disgustose, e di fantasia irregolare, oscura, frenetica.

ARABEBBAH. Strumento musicale che si usa sulle Coste della Barbaria, il quale consiste in una vescica dominata da una corda. Così il Pananti.

ARABO-PERSIANA (musica). Gli antichi Persiani non amavano la musica, considerandola come pericolosa, e come causa principale della mollezza dell'anima. Soltanto in poche occasioni cantavano inni solenni ne' Tempj de' loro Iddj, e nelle antisale de' Re. Lo stesso dicasi della danza, la quale fu considerata anch'essa come nociva ai costumi. Tal vilipendio dell'arte, e il dispregio che ne risultava per gli artisti musicali, e per i ballerini, passarono sino ai loro più tardi discendenti. Chardin nel suo *Voyage en Perse*, vol. V, p. 66, dice de' Persiani moderni: » *on chante d'ordinaire chez eux avec le Luth et la Viole; les hommes ont les plus belles voix, mais il n'y en a guères qui sachent bien chanter, par la raison que le chant comme la danse passent pour déshonnêtes en Perse* ». Tanto operano i pregiudizj nazionali, e le impressioni nate nell'infanzia d'un popolo, che secoli non bastano a scancellarli, specialmente quando la causa della loro permanenza trovasi nelle leggi, nel clima, e nella religione.

I Persiani settentrionali, cioè, gli abitanti di quella catena di monti, che in oggi chiamasi *Aprasin*, sono di natura serj, guerrieri, e poco amanti delle arti. Nondimeno la bramosia del canto è comune, come asserisce Chardin istesso, anche al volgo. » *Cependant* (dic' egli) *le peuple a une telle pente au chant, qu'en plusieurs professions ils chantent tout le jour, quoique fort lentement, pour l'animer et l'exercer.* Sarebbe davvero cosa singolare assai, che un popolo affezionato alla poesia fosse del tutto insensibile per le attrattive del canto, le quali sono tanto impresse nel cuor umano, e collegate così intimamente colle sue passioni.

L' aurora della coltura umana passò, col corredo delle arti, dalla Media sulla Persia. Allorchè i Persiani stanziavano ancora come rozzi pastori nelle loro inaccessibili montagne, regnava in Media un popolo raffinato, che conosceva tutte le arti del lusso; la voluttà ed una vita effeminata lo rese così lezioso ed imbelle, che non poteva far fronte al coraggio de'suoi vicini guerrieri. Esso fu adunque soggiogato da'Persiani, ma comunicò alla vittoriosa nazione le sue leggi ed arti, i suoi costumi, e la sua lingua, siccome ciò suol avvenire presso i popoli nomadi: così p. e. i Tartari ed i Mongoli nella China. I Persiani dimenticarono presto i costumi de' loro antenati, divennero civili ed effeminati come i Medi; fu allora che essi impararono a conoscere la musica colle arti analoghe dai loro maestri ed educatori, giacchè la musica era occupazione favorita presso i Medi. Le gioje della mensa furono accresciute dall' incanto della musica; gli stessi Monarchi parteciparono a tai piaceri, e a tutto ciò che poteva animare i diletti della mensa ai quali appartiene anche la danza. Sembra pure che abbiano fatto non pochi progressi nella musica, e se possiamo fidarci delle testimonianze di Strabone, Ateneo, Suida, Curzio ec. (raccolte da Brisson), non l' esercitarono già come arte ausiliare, subordinata alla poesia ed alla mimica, come tutti i popoli rozzi che trovansi sul primo grado della coltura umana, ma come arte assoluta. In questo periodo abbiamo già notizia d' *Intermezzi*, *Fantasie* e *Preludj*, che fecero a gara col canto vocale, per dare più di varietà alla melodia. Si nominano molti strumenti di varie qualità, i quali paragonandoli coi nuovi strumenti persiani, descritti da Kämpfer e da Chardin, si sono probabilmente conservati presso di loro fino dalla più remota antichità. Sappiamo inoltre che anche i Chinesi, gl' Indù, e la maggior parte de' popoli orientali non hanno migliorato, nè il loro originario sistema musicale, nè i loro primitivi strumenti. La musica de' Medi

restò in balìa delle donne (*); essi ebbero cantatrici, e sonatrici di Cetra, appartenenti al corteggio, o piuttosto al Harem de' loro Re, il qual uso si è conservato anche al giorno d'oggi, al dire del ripetuto Chardin.

Quanto spetta all' introduzione della musica greca in Persia, sotto Alessandro ed i suoi successori, essa avrebbe avuta una salutare influenza, se si avesse cercato di applicare le sue regole a' canti nazionali; in vece di ciò perdevansi i Persiani nelle liti scolastiche degli armonici Greci, preferivano lo studio dell'Acustica alle attrattive della modulazione, e trattavano la musica non come arte bella, ma come scienza speculativa. Per altro non si sa di certo se il sistema musicale indiano fosse conosciuto da' Persiani in questa epoca, o nelle precedenti; si può conghietturare però da' recenti esami storici della Società letteraria di Calcutta, e da varj passi di *Ouseley's orient. collections* esservi state già ab antico delle relazioni fra ambi i popoli. Giacchè i Re persiani della tribù Pishdad conquistarono or questa or quell' altra parte dell' India, ed i regnanti dell' Indù fecero sovente irruzioni in Iran (*), dal che si può conchiudere con verosimiglianza sulle scambievoli comunicazioni musicali. Se riflettiamo inoltre che l' Indù fu sempre considerato come la più antica sorgente di scientifica sperienza, e visitato da tutti per raccogliere ne' suoi libri *sapienza* e *cognizioni*, si può credere che i paesi ad esso vicini, se non hanno preso le loro cognizioni musicali di là, almeno le hanno arricchite e corrette con quelle dell' Indù. Ciò spiega pure quello che Jones dice nel suo *Trattato sulla musica indiana*, che si trovano scambievolmente le Scale musicali persiane ne' libri musicali in lingua sanscritta, e la teoria musicale indiana ne' libri musicali persiani.

(*) *In deliciis tibicinas, fidicinas, psaltrias Persici reges habebant. Cujusmodi mulieres a graecis* Μουσουργούς, *patrio vero Persarum sermone* Zarba *vel* βαρξα *vocatas Suidas auctor est — Regum, utique in has* Μουσουργούς *propensam animi affectionem testatur Athenæus — Xenophon quoque in extremo Lib. IV Cyropaediae narrat: Cyro e preda selectas* Μουσουργούς δύο, τας κρατιστας *etc. — Harum mulierum, ut Suidas scribit, aliae Tibia canebant, aliae psallebant Psalterio, tum Pentachordo, tum Heptachordo. Eadem fidium cantui accinebant. Fidium autem cantus non ad cantilenam accomodatum habebat melos, sonum aut canorem, uti apud graecos fieri consueverunt.* Sed erat veluti cantilenae praeludium. *Brisson, de Regno Pers., Lib. I, pag.* 68.

(*) Iran è il nome orientale più antico del distretto di paese dell'Asia superiore sin all' Indù, di cui la Persia fa parte — Farsis, in oggi Farsitan, non è che una picciola frazione.

Una nuova epoca della musica persiana cominciò cogli Arabi, allorquando il regno della Persia venne distrutto dal Califo Omar, e piantata la bandiera dell' islamismo sulle sue rovine. Terribile fu la lotta, sanguinose e desolatrici furono le prime epoche di questa rivoluzione; ma la Persia vi guadagnò da un altro lato. Il popolo conquistatore, dotato dalla natura d' una più tenera organizzazione, ed amante delle arti e della vita sociale, operò una mistione di spirito, salutare per ambe le nazioni. La lingua araba passò in quella della Persia, rendendola più dolce e più sonora; la poesia e la musica dei Persiani divennero le predilette figlie di quelle degli Arabi. Questo popolo, di sublime e vivace sensazione, che ama più di tutto le sue tradizioni e le sue poesie, non poteva restare insensibile agl' incanti della musica. Fino da' tempi più remoti la musica e la poesia erano presso di loro in alta stima, sebbene le loro modulazioni e i loro strumenti musicali fossero così semplici, come si può immaginarselo derivando da un popolo nomado. Tutta la loro musica era limitata al canto de' loro Idillj ed Elegie (*), senza che per ciò si servissero di proprie Note musicali, o che avessero avuto uno stabile musicale sistema. Tale era e rimaneva fino dai primi tempi della nazione. Ma dopocchè questo popolo ebbe abbandonato il deserto e diventò conquistatore di molti paesi, le immagini della sua poesia presero un più alto volo, una pienezza più ricca, e così pure accadde della sua musica. I Modi minori, e le modulazioni de' Medi si mescolarono con quei degli Arabi, dal che ne nacque per ambi i sistemi un nuovo carattere vantaggioso. Sotto i Califi che succedettero ad Omar ed Osmano, incominciò il secol d' oro della musica persiana.

Harum al Rashid il Grande fece suo amico e confidente il più famoso suonatore di Liuto dell' Arabia. Abugiafar l' Abaside compose egli stesso molti pezzi di musica, che si cantano ancora oggidì fra gli Arabi e Persiani come melodie predilette. Il Califo Abunassar Mohamed el Farabi, essendo a un tempo poeta, filosofo, filologo e fisico, ebbe con diritto il nome di Orfeo arabo. L' esempio de' regnanti, il loro amore per le scienze, le ricompense date agli artisti, eccitaron ben presto imi-

(*) *That the Arabs of the Desert had musical instruments, and names for the different notes, and that they were greatly deligted with melody, we know from them selves; but their lutes and pipes were probably very simple, and their music. I suspect, was little more than a natural and tuneful recitation of their elegiac verses and love songs. W. Iones. Discourse on the Arabs. Asiat. Research. Vol. II, p.* 15.

tatori nella Persia. La lingua mista con parole e frasi arabe, acquistò una particolare morbidezza; i poeti persiani gareggiarono co' poeti arabi; molti, anzi la maggior parte, furono nello stesso tempo sonarori e compositori di musica. Oltre di che la poesia persiana è lirica nel proprio senso, siccome i loro *gazzel* (Odi) son sempre accompagnati col *chenk* (specie d' Arpa), e cantati dai *Mutreb* (ciarlatani) nelle case o piazze pubbliche. Se dunque la poesia e musica persiana devono la loro essenziale perfezione agli Arabi, questi in cambio formarono il loro sistema musicale nella Persia, dando persino alle loro Scale de' nomi delle città e paesi persiani. Ecco in breve gli elementi del sistema musicale arabo, tratti dall' *Essai de la musique*, del Laborde.

La musica è divisa in due parti: il *Telif* (composizione), ovvero la musica considerata relativamente alla melodia, e l'*Ikâa* (cadenza de' suoni), che è la cessazione misurata di tale melodia; e che considera solo la musica strumentale.

I Modi principali sono: 1) il *Rast*, o Modo dritto; 2) l'*Irak*, o Modo de' Caldei; 3) il *Zirafkend*, e 4) *Isfehan*, o Modo della capitale della Persia. Ognuno di questi Modi ha una proprietà differente. Così p. e. l'*Irak* agita ed inquieta l' anima, il *Zirafkend* fa nascere in essa l' amore ec. I derivati di questi Modi, detti *Furoû* (rami) sono in numero otto: i loro nomi sono quasi tutti presi da qualche città, paese, principe, o da qualche grand' uomo. Dopo gli otto Modi *Furoû* vengono i sei Modi *Evazat*, o siano composti e derivati. Seguono poscia altri sette Modi, chiamati *Bohar* (mari) che sono altrettante frasi musicali, ognuna delle quali incomincia con uno de' sette Intervalli che compongono la Scala araba.

Gli Arabi hanno preso a' Persiani il nome generale di questi Intervalli *Ghia*, come anche i nomi de' numeri che servono alla loro denominazione: *iek*, *du*, *si*, *tciar*, *penj*, *scesc*, *heft*
uno due tre quattro cinque sei sette.

Chiamano dunque *iekghia* il primo di tali Modi, incominciando dal primo Intervallo; *dughia* quello che comincia dal secondo ec. La loro maniera di notare la musica è quella di formare un oblongo quadrato, tagliato da sette linee dritte, costituendo colle due linee delle estremità superiore ed inferiore otto Intervalli. Il più alto chiamasi: *el boûd bil kul*, che vuol dire: Intervallo in tutt' i tuoni, e gli altri sette, incominciando dal più basso, contengono i sette nomi de' numeri persiani.

FIGURA DEL MODO ARABO

	el boúd bil kul
7	*heft*
6	*scesc*
5	*penj*
4	*tciar*
3	*si*
2	*du*
1	*iek*

Ognuna di queste linee, come pure ciascuno del rispettivo numero, è d'un colore differente, il quale è altrettanto importante a ritenersi, quanto il nome e l'Intervallo.

Malgrado l'origine persiana della loro musica, gli Arabi adoperano alle volte, per indicare gl'Intervalli, le lettere del loro alfabeto in vece de' nomi de' numeri persiani. *Alif, be, gim, dal, he, waw, zain,* che corrisponde alle nostre Note *la, si, do, re, mi, fa, sol.* Simile rapporto alla nostra Scala sorprende, e deve sorprendere ancora di più, allorchè si esaminano i tre differenti caratteri, con cui si notano gl'Intervalli di questa specie di Scala, e che gli Arabi chiamano *dur mofassal* (perle separate).

Alif mim lam — *A mi la,*
be fe sin — *B fa si,*
gim sad dal — *C sol do,*
dal lam re — *D la re,*
he sin mim — *E si mi,*
waw dal fe — *Fa do fa,*
zain re sad — *G re sol.*

Per la lettura della musica s'inventarono i seguenti segni d'abbreviazione.

Makhadz. Intervallo della prima Nota.

Tertib. Grado o Nota.

Soúd. Salita.

Soûd bil esra. Salita con velocità.

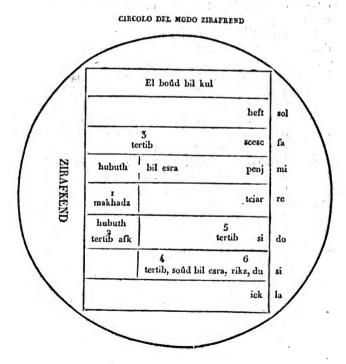
Hubuth. Discesa.

Hubuth bil esra. Discesa celere

Hubuth bil tertib. Discesa per grado.
Serian. Presto.
Thafr. Salto.
Afk. Andamento rapido.
Rikz. Ultima Nota dell'Aria.

La lettera, o il carattere, che serve ad esprimere queste parole per abbreviazione, è sempre dello stesso colore della linea che occupa.

Gli Arabi chiamano la musica *Ilm el odavar* (scienza de' circoli), mettendo in circolo il quadrato de' loro Modi. Tale metodo può convenir bene ad una musica tanto semplice e limitata, come quella di sì fatti popoli. Ecco un' idea d'un pezzo musicale del modo *Zirafkend*, che nell'Arabia si crede atto a far nascere l' amore.

CIRCOLO DEL MODO ZIRAFKEND

Spiegazione.

Nel primo grado è posto il titolo comune a tutti i Modi: *el boûd bil kul.* Intervallo in tutti i tuoni.

A dritta in ognuno degl' Intervalli trovansi i nomi de' numeri persiani, corrispondenti alle Note marcate al di fuori del quadrato.

Le altre parti sparse negl' Intervalli indicano le Note, che si hanno a cantare, e come si deve passare dall' una all' altra.

Dietro la tavola precedente, *makhadz* significa la prima Nota, e, all' eccezione di questa e dell' ultima Nota *rikz*, tutte quelle su cui devesi fermare, sono segnate con *tertib*, Nota.

Onde facilitare la lettura di questo Modo, ogni Nota è qui marcata con una cifra, dietro l' ordine con cui deve essere cantata. Tale cifra manca però nell' originale arabo.

La parola *makhadz* trovasi nell' Intervallo *tciar* (quattro), che corrisponde al nostro *re*; il Modo *zirafkend* comincia dunque con un *re*.

Sotto, e nell' Intervallo *si* (tre) leggesi *hubuth* (discesa), e più abbasso *tertib* (Nota); ciò vuol dire: discendete alla Nota dell' Intervallo *si* (tre), che corrisponde al nostro *do*; la seconda è dunque *do*.

Dopo *tertib*, e nella stessa linea, è scritto *afk* (andamento rapido), che vuol dire: andate rapidamente ove si conduce la linea ascendente, che s' inalza sino all' Intervallo *scesc* (sei); vi troverete *tertib* (Nota), il quale, posto in tal Intervallo, è un *fa*.

Nell' Intervallo sotto è scritto *hubuth bil esra* (discesa con velocità). Discendete dunque rapidamente sino all' estremità della linea perpendicolare, la quale si ferma all' Intervallo *du* (due), che corrisponde al nostro *si*, ove trovasi *tertib* (Nota).

Soûd bil esra (salita veloce) scritto nell' istesso Intervallo, indica che si deve salire rapidamente a *tertib*, che si trova all' Intervallo *si* (tre), corrispondente al nostro *do*.

Comecchè il segno *hubuth* (discesa) non sia sotto questa Nota, si vede però che bisogna discendere all' ultimo *rikz*, posto nell' istesso Intervallo *du*, or ora abbandonato. Egli è dunque su tale Nota, la quale corrisponde al nostro *si*, ove finisce il Modo *zirafkend*.

Il tutto si può vedere esposto in Note a guisa nostra nella Fig. 23, in cui la salita e la discesa sono espresse con *notine*, che uniscono la Nota dalla quale si sorte, a quella a cui si giunge; siccome gli Arabi e gli Orientali non passano mai da un Intervallo all' altro, sia

ascendendo o discendendo, senza percorrere e far sentire tutti gl'intervalli intermedj. Simili strisce della voce, che a noi sembrano insopportabili, costituiscono secondo loro il dilettevole della musica, e la grazia del canto.

Gli Arabi non conoscono l'armonia, e ne' loro concerti, tutte le Parti vanno all' unisono o all' Ottava. Il numero de' loro strumenti è considerevole. Eccone i più noti.

Rebab. Specie di Pandora di forma torta, con manico tondo, e con corde di crine, che si sona coll'arco, a guisa del nostro Violino.

Tambur. Specie di Mandolino con manico lungo, che si pizzica con scorza d'albero, ovvero con una penna. Ve ne sono due specie: il gran *tambur* ha due corde d'ottone trecciato accordate in quinte, con tasti per formare i tuoni; le due corde del piccolo *tambur* sono d'ottone unito, e ognuna delle medesime è triplicata.

Duff, composto d'un circolo, sul quale è tesa una membrana, è come il *tambour de basque*, e circondato di campane di rame. Gli Arabi ne sono gl'inventori.

Sanj, di forma triangolare, che somiglia al nostro Salterio, e si pizzica colle dita.

Kanun, somiglia al precedente.

Nai. Flauto con *bocchino* di corno. Egli è al suono di questo strumento che ballano i Dervisci (sorte di frati). Due o tre sonatori sono posti in una galleria; l'Imano in mezzo ai suoi Dervisci dà il segnale: i *Nai* si fanno sentire, e i Dervisci fanno delle *pirouette* colla massima sveltezza, sino a che l'Imano fa il segno di tacere.

Oûd, Aûd, è un vero Liuto, strumento favorito degli Arabi, i quali attribuiscono ad ognuna delle quattro sue corde un particolare effetto. Si crede che tale strumento abbia dato origine al nostro Liuto.

ARCATA, s. f. Questa è senza dubbio la parte più importante pel sonatore di strumenti d'arco, mentre non solo la forza, la dolcezza, l'intensità e la durata del suono dipendono nella maggior parte dall' Arcata, ma anche da essa deriva tutto ciò che dà anima ed espressione all' esecuzione.

La maniera di tenere e di governare l'arco appartiene alla scuola dell'arte. Qui basti osservare, che si suol dividere l' Arcata in generale 1) nello *staccato*, in cui si adopera una piccola parte dell'arco, piccando molte Note con un certo grado di celerità col medesimo colpo d'arco; 2) nel *tirato*, in cui si guida l'arco intero, o almeno la maggior parte del medesimo; 3) nel *legato*, prendendo quattro,

otto, sedici, e più Note differenti con una sola Arcata. Alcuni vi annoverano pure il *martellato*, che si fa colla punta dell'arco, e che dev'essere articolato con fermezza.

Ognuna di queste tre specie, la quale può aver luogo tanto all'insù che all'ingiù, ha altresì varie modificazioni, che devonsi applicare secondo la qualità del tempo, del carattere della composizione musicale ec.

L'Arcata *in giù* è quella, in cui si comincia a guidar l'arco colla sua parte vicina alla Bietta, e in cui la mano s'allontana dallo strumento. Attese le leggi meccaniche della leva questa Arcata ha più forza di quella che dicesi all'*in sù*, nella quale s'incomincia a guidar l'arco colla punta, o sia *naso*, movendo la mano verso lo strumento. Coll'esercizio si rendono uguali in forza ambedue le Arcate.

Molti hanno segnato per regola, che l'Arcata in giù debba servire per la Nota in battere, e quella all'insù per la Nota in levare; ma tale regola, se non è del tutto fallace, va soggetta almeno ad eccezioni.

ARCHEGGIAMENTO, s. m. arte dell'arco, in cui si debbono prendere in considerazione, 1) la forza, 2) il sostentamento, 3) la misura, 4) il giuoco, e 5) il ripiego.

Le varie specie del giuoco dell'arco si possono estendere a cinque, cioè: *sciolte*, *legate*, *portate*, *picchettate*, e *miste*. Nelle sciolte, facendo la prima in giù e la seconda in sù, dicesi archeggiamento per *dritto e regolare*; se poi se ne stacca la prima all'insù e la seconda all'ingiù, dicesi *contr'arco*.

Ripiego dell'arco è un artificio che si fa, allorquando l'arcata, che procedeva irregolarmente, ripiglia il suo ordine naturale. Si eseguisce in varj modi, che debbono spiegarsi piuttosto in un Metodo, che in un Dizionario, nel quale basta accennare, che uno de' ripieghi forse il più irregolare si è, di ripigliare l'arco, o sia il ripetere di seguito due arcate per l'ingiù.

Vi è anco l'*ondeggiamento* dell'arco, il quale consiste nel fare una lunga serie di Note, in due Note alternativamente ma tutte in un'arcata, con alzare ed abbassare l'arco velocemente, e con grande sostentamento.

ARCHEGGIARE, v. a. maneggiare l'arco sopra gli strumenti d'arco.

ARCHIVIO MUSICALE. Luogo ove si conserva ogni sorte di

composizioni musicali, inservienti al servizio delle rispettive Cappelle, delle Accademie, delle Corti, delle Società filarmoniche, de' teatri, de' privati ec.

ARCICANTORE, s. m. Dignità ecclesiastica, o sia direttore dei cantori.

ARCICEMBALO, s. m. Siffatto Cembalo, che avea corde e tasti particolari per i suoni enarmonici, fu inventato da Nicolò Vicentino nel secolo XVI.

ARCILIUTO, s. m. Nome antico della Tiorba.

ARCIPARAFONISTA, chiamavasi anticamente l'Arcicantore, cui spettava di cantare l'introduzione della Messa, e porgere l'acqua al prete (*v.* CANTORE).

ARCISINFONETA, Maestro di cappella.

ARCIVIOLA DI LIRA (*v.* LIRA DA GAMBA).

ARCO, s. m. Noto ordigno ausiliare per sonare gli strumenti da arco, composto d'una bacchetta di legno assai solido ed elastico, e d'un fascetto di crini, attaccati alle sue due estremità. Alla parte inferiore della bacchetta trovasi un pezzetto di legno, o d'avorio, fermato con una vite, in cui riposano i crini che si tendono colla medesima, ed il quale dicesi *Bietta*. La punta dell'arco chiamasi volgarmente *Naso*.

Gli archi di Violino ebbero varie forme, e varie grandezze sotto Corelli ed i suoi contemporanei, sotto Tartini, Locatelli, Geminiani e Cristiani, sotto Fränzel padre e Cramer, e sotto Maestrino. L'arco moderno è quello di cui fece uso il Viotti. *V. Méth. de Violon par L. Mozart, rédigée par Woldemar. Paris chez Pleyel.*

Lo stesso L. Mozart ha dato le seguenti regole riguardo alla direzione dell'arco. Ecco le maniere di modificare il suono. 1) Si comincia piano, tanto in sù quanto in giù, in appresso si va crescendo insensibilmente, poi forte o fortissimo verso la metà dell'arco, e smorzando sin alla punta, o alla parte opposta. 2) S'incomincia forte, smorzando sino al piano, o pianissimo. 3) Si principia piano, crescendo sino al forte, o fortissimo, ovvero 4) La gradazione va piano, piano-forte, piano, tanto in sù che in giù.

Rispetto alla direzione dell'arco si possono consultare pure gli *Elementi teorico-pratici di musica* del torinese Francesco Galeazzi, e più di tutti il Metodo di Violino del Conservatorio di Parigi, pubblicato dai signori Baillot, Rode e Kreutzer.

ARDAVALIS, o HARDAVALIS. Bartoloccius nella sua *Biblioth.*

mag. Rabb. vuole che questo strumento ebraico sia stato un Organo idraulico, e che questo medesimo nome sia la parola greca *hydraulos*, ma mutilata.

ARDITO, adj. Una simile soprascrizione ne' pezzi musicali richiede di far spiccar fortemente le principali Note melodiose, e una certa energia nell'esecuzione degli accenti grammaticali ed oratorj.

Si dice pure: *armonie ardite*, *modulazioni ardite*, *passi arditi* ec.

A RE, denota nell'antica solmisazione il *la* del Basso primo spazio. *V.* SOLMISAZIONE.

ARETINO, adj. *V.* SILLABE ARETINE.

ARGYRITAE. Nome che aveano anticamente i vincitori ne' pubblici concorsi musicali, allorquando il premio consisteva in oro, o in argento.

ARIA, s. f. È difficile il dare un'esatta definizione dell' Aria, mentre i successivi progressi musicali hanno fatto dare lo stesso nome a composizioni molto diverse. L'idea generale che si attribuisce a questa parola si è, un pezzo di musica composto di certo numero di frasi, legate regolarmente e simetricamente, terminando per lo più nell' istesso tuono in cui ha cominciato.

Abbiamo *Arie di canto*, ed *Arie di ballo*; *Arie grandi* ed *Arie piccole*.

Riguardo al loro carattere, le Arie si dividono anco 1) in *Arie di carattere*, o *di sentimento*, le quali distinguonsi colla forza e l'energia dell'espressione, e coi loro grandi effetti drammatici; 2) *Arie semplicemente cantabili*, che presentano piuttosto una melodia elegante, ed in cui il cantante mostra più il suo gusto del canto che l'agilità di voce; 3) *Arie di bravura*, che in sè riuniscono passi brillanti e difficili, atti a far valere l'organo della voce, e l' arte del cantante; 4) *Aria parlante*, o *declamata*, in cui un attore, particolarmente buffo, può mostrarsi in tutta la sua forza.

Vi sono poi le così dette *Arie di convenienza*, *Arie di baule*, *Arie di seconde Parti*, dette anche *Arie del sorbetto*, attesochè durante la loro esecuzione si usava di farsi portare i sorbetti ne' palchi.

Non si sa precisamente quale sia stata la prima Aria, che si potesse considerare come produzione dell'arte. Alcuni riconoscono in essa per primo autore il fiorentino Giacomo Peri, il quale nel 1595 pose sulle Note l'*Euridice* del Rinuccini; ma quei primi saggi erano ancora imperfetti assai, e le vere Arie furono solo introdotte nel secolo susseguente. In allora le loro melodie, e le loro forme erano semplicis-

sime; ma a norma che l'arte del canto e la musica strumentale andarono ammigliorando, ebbero anche forme più variate. Ora si componevano d'un pezzo solo di movimento vario; ora di due Tempi, il primo con un movimento piuttosto lento, e l'altro con un movimento più vivo; ora in forma di Rondò ec. Precedute dal Recitativo aveano quasi sempre un Ritornello, non solo per annunziare il principale carattere dell'Aria, ma ancora per risvegliare l'attenzione degli uditori, e per lasciar un po' riposare l'attore; tale Ritornello mancava però, quando la passione era tanto forte, che producesse una subitanea esplosione; in allora il compositore cominciava l'Aria con un Allegro vivo, conducendolo al suo sviluppamento con sempre nuove forze. Tutt' altra è la forma dell'Aria moderna. Preceduta dal recitativo semplice, o strumentato, o da entrambi, si compone di due ed anco di tre Tempi, con movimenti più o men lenti, e co' rispettivi Ritornelli, frammischiati d' altri Tempi più mossi, ed alcune volte dai Cori: chiudendo colla così detta *Cabaletta,* la quale anch'essa intrecciata coi Cori, si fa sentire per lo meno due volte.

La musica di ballo era anticamente ristretta a certe Arie di varie specie di danze, come per esempio, l'Allemanda, la Ciaccona, la Gavotta, la Giga, la Sarabanda, il Minuetto ec. Da molto tempo la danza si è liberata da questi ceppi, che il cattivo gusto e la necessità di riprodur sempre le medesime figure ed i medesimi passi, gli aveano imposto. Le Arie di Ballo d'oggidì non hanno più la stessa tessitura; il compositore combina col Coreografo le forme, il carattere e l'estensione delle medesime, e fino dalla Sinfonia all'Aria, dal Finale alla Cabaletta, sia musica vocale o strumentale, tutto s' unisce ormai alla mimica e alla danza.

ARIETTA, s. f. Questo diminutivo d'Aria significa propriamente un'Aria breve (*v.* CAVATINA); nullameno i Francesi davano anticamente tal nome a pezzi lunghi di movimento vivo, e persino alle Arie di bravura; in appresso qualificavano anche con tale denominazione i pezzi di movimento lento assai, e patetico. Oggidì praticano questo vocabolo per indicare una breve melodia di espressione tenera ed appassionata. La parola *Arietta* è però pochissimo in uso attualmente.

ARIOSO, adj. preso sostantivamente. Questo termine messo in testa d'un pezzo musicale indica una maniera di canto espressiva e sostenuta.

ARISTOSSENJ. Seguaci d'Aristosseno, caposcuola di musica Greca ed inventore d'un sistema opposto a quello di Pittagora, giac-

chè fondavasi sul giudizio dell' orecchio, mentre quest' ultimo era appoggiato sul calcolo. *V.* CANNONISTA. PITTAGORICI.

ARITMETICO, adj. *V.* DIVISIONE DE' RAPPORTI DEGL' INTERVALLI.

ARMARIUS. Arcicantore ne' conventi, ed anche il custode de' libri di chiesa.

ARMER LA CLEF. Espressione francese, che vuol dire mettere gli accidenti dopo la chiave, corrispondenti al tuono in cui si vuol scrivere la musica.

ARMONIA, s. f. Questa antica parola greca (*) indica nella musica moderna una simultanea unione di suoni, a differenza della melodia che dinota una successiva unione de' suoni, e si potrebbe rappresentare l' armonia con ⁝, e la melodia con ... Talvolta prendesi anche il vocabolo *armonia* in un senso più stretto, accennandone un semplice Accordo, ovvero la sua diversa qualità e forma, p. e. armonia di Quarta e Sesta, armonia dissonante, armonia divisa ec.

L' armonia è fondata nella natura. Lo dimostra ogni corpo sonoro, i di cui suoni concomitanti danno la Triade. Ognuno può fare tale esperimento, p. e. sopra un Piano-forte, percuotendo il *do* più grave nel Basso, senza levare il dito dal tasto, e tenendo l' orecchio vicino al fondo di risuonanza, oppure pizziccando la corda grave del Violoncello. La stessa voce umana, particolarmente una voce grave di Basso fa sentire i suoni concomitanti, che si pronunziano più chiaro ancora nel suono dell' Arpa d' Eolo.

Ma l' armonia è fondata in doppio modo nella natura, come lo dimostra il così detto *Terzo suono*, di cui si tratterà nell' articolo SUONO.

La natura ha pur messo nell' anima umana il sentimento dell' armonia, mentre troviamo piacere in tutti gli oggetti, le cui parti trovansi in bella proporzione armonica; osserviamo tale effetto non solo nelle produzioni dello spirito e dell' ingegno, ma anche nelle arti più meccaniche, ne' nostri vestiarj, ne' nostri mobili, e persino in quelli destinati all' uso più comune e più vile. Vediamo ancora che la bassa classe del popolo si diverte cantando assieme in Terze o Seste, o col Basso; il che proviene dall' orecchio naturale musicale, e dal sentimento armonico.

(*) Asseriscono alcuni autori greci che Cadmo, allorquando venne dalla Fenicia nella Grecia, ove fondò una colonia, ebbe una moglie di nome *Armonia,* la quale sonava il flauto, e fu la prima che introdusse la musica nella Grecia. Quindi è che i Greci estesero il nome d' armonia agli stessi oggetti dell' arte.

La natura sembra inoltre aver dato un cenno dell' armonia colle stesse voci umane, che sono o acute, o gravi. E non è tutto armonia nella creazione? l'armonia è dunque altrettanto antica che la stessa natura.

Conviene peraltro osservare che la parola *armonia* avea ne' tempi antichi un significato affatto diverso da quello che fu detto di sopra. Originariamente indicava una convenevole unione di varie parti (*apta commissura*), e fu poscia anche applicata ad oggetti del suono, indicando il rapporto con cui i suoni succedono l'uno all'altro, che vuol dir esattamente ciò che noi chiamiamo melodia. Tale significato ebbe tuttora nel secolo XVI; giacchè Giovanni Tinctor dice espressamente nel suo *Deffinitorio terminorum mus.* (che appartiene alla fine del secolo XV), *Melodia idem est quod harmonia,* omettendo così la definizione della parola armonia, per non ripetere un' altra volta: *harmonia idem est quod melodia.* L' unione simultanea de' suoni, conosciuta già prima de' tempi di Guido, ebbe tutt'altro nome. I punti che in que' tempi indicavano i suoni sulle linee e sugli spazj, ed i quali nella simultanea unione si posero gli uni contra gli altri, indussero i compositori d'allora a chiamarla *Contrappunto.* Tinctor (l. c.) dice: *Contrapunctus est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctatim effectus.* Prima dell' invenzione della musica non si conosceva altro che il Contrappunto semplice; dopo l' introduzione della medesima cominciossi anche a praticare il Contrappunto fiorito. A norma che l'armonia andava sempre più svolgendosi, si intese in generale la simultanea successione de' suoni, siano dello stesso o siano di differente valore, mentre la parola Contrappunto indicava solo le varie specie de' suoni uniti simultaneamente, come vedrassi a suo luogo.

Nessuna parte della musica ha trovato tanta opposizione quanto l' armonia, considerata da alcuni come una vera confusione, la quale reca più danno alla musica che vantaggio. Rousseau la chiama un'invenzione gotica e barbara, e avendo probabilmente un' antipatia grande alla così detta simpatia de' suoni, riconosce per sola buona armonia l' unisono! dichiara le più perfette consonanze come cose che dispiaciono all' orecchio, e vorrebbe persino condannare l'Ottava come quella che ci dia un urto dissonante, se non fossimo già avvezzi dalla nostra infanzia a sentirla nella mistione delle voci d' uomini e di donne (*V.* il suo Dizionario di Musica, art. *Armonie.* Si paragoni anche l' articolo *unité de melodie,* ove lo stesso Rousseau fa i più grandi elogi all' armonia). Vero è che una più artificiale complicazione dei

suoni, ossia un canto a più voci in cui non solo si ha d'osservare quello ch'è davanti e di dietro, ma anche ciò ch'è di sopra, in mezzo, e abbasso, un tale canto richiede un uditore colto ed esercitato. Ne' tempi antichi si diventava più comodamente un conoscitore musicale, ed il piacere di credersi tale senza fatica veruna, è molto più aggradevole che di dover fare la penosa osservazione, di non aver abbastanza nè forza nè studio a trovare bellissima una musica, giudicata così da altri con gran facilità. Si può credere che un tale sentimento spiacevole sia mai sempre stato la cagione principale di tutti gli attacchi portati contro l'armonia. All'incontro vediamo che nessun autore o dilettante inoltrato ne' misteri della medesima, abbia ignorato giammai il suo pregio, o criticata la sua introduzione, a meno che non si trattasse per l'abuso che se ne fece sempre, e che si fa tuttora. L' intelligente troverà che l'armonia è altrettanto fondata nella natura dell' arte, e de' nostri sentimenti, quanto la più semplice melodia. L'armonia aumenta le espressioni d' arte, le individua con maggior esattezza, e fa in somma della musica un linguaggio atto ad esprimere i caratteri particolari de' varj affetti dell' animo.

Tocca ora a considerare l'armonia sotto l'aspetto storico, ed esaminare brevemente, in qual modo è andata sorgendo a poco a poco nei passati secoli. Il Forkel nella sua Storia generale della musica, cerca i primi passi fatti al canto a più voci, nell' Organo, in cui le voci erano anticamente disposte in modo che ad ogni suono si sentiva contemporaneamente la sua Quinta e la sua Ottava in eguale intensità. Tale canto per Quinte fu detto *Organum*, come rileviamo dal capitolo XXII del MS. *Musica* di Giovanni Cotton, del secolo XII, inserito nella collezione del Gerbert, ove è detto: » *qui canendi modus vulgariter organum dicitur: eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur*. Qui appartiene in ispecie l' espressione *Quinter*. Rousseau (l. c.) dà la seguente definizione di tale parola: » *c'étoit chez nos anciens Musiciens, une manière de procéder dans le Déchant ou contrepoint plutôt par Quintes que par Quartes. C'est ce qu'ils appellaient aussi dans leur Latin* diapentassare. *Muris* (soggiung' egli) *s'étend fort au long sur les régles convenables pour quinter ou quarter à propos* ». La parola *quarter* fu detta anticamente *diatassaronare*, e non significò altro che il procedimento di due voci per quarte. Su questo *Organum* seguì il così detto *Discantus*, o *Biscantus* (fr. *Déchant*), originariamente un canto doppio, o quel che noi chiamiamo *secondare*, vale a dire, cantare per Terze,

Seste ec. (*). Dal momento poi che questo *Discanto* non veniva più improvvisato a orecchio (l'origine del Contrappunto alla mente), ma ridotto a regole determinate, l'armonia acquistò consistenza. Il Canto a più voci formò un tutto armonico, composto di melodie indipendenti; coll'ajuto della musica figurata si pervenne facilmente alla composizione del Canone (detto prima *Rota*, poscia *Fuga*), e a comporre in generale il Contrappunto figurato. Ed ecco terminata la fabbrica dell' armonia sin al tetto; nè restava altro che di riparare le sue parti, di compierle, di renderla più abitabile, di mobigliarla, e di abitarla, cioè, di comporre secondo le regole esistenti.

Ma per meglio conoscere l'andamento ed il successivo sviluppamento dell'armonia de' primi tempi è d'uopo consultare gli autori, le cui opere ce ne somministrano qualche notizia. Egli è facile a comprendere che le prime armonie devono essere state consonanze perfette, come l'Unisono, l'Ottava, la Quinta; di tale natura era appunto l'*Organum*. Il primo autore che ne parla, ed il quale tratta il primo dell'antico *organizzare*, e si serve anche de' punti nella sua notazione, è il monaco Benedettino Ubaldo, o Ucbaldo di S. Amand nella Fiandra, che visse nel secolo X. Guido d' Arezzo si serve della parola *Diafonia* in vece dell' *Organum*, lo chiama duro, ed introduce una Diafonia molle. Quindi rigetta l'uso della Quinta e del Semituono, e adotta la Terza maggiore e minore, la Seconda maggiore, e la Quarta (*v.* il suo *Micrologo* Cap. 18, 19). Questi Intervalli non si praticavano per altro ne' tempi di Guido. Franco di Colonia, l'inventore della musica figurata (pure sec. XI), chiama

(*) Egli è per altro incomprensibile come i nostri antenati abbiano potuto eseguire un Contrappunto per Quinte e per Quarte, non solo pel cattivo effetto, ma anche per la grandissima difficoltà d'intuonar bene questi Intervalli. Non si comprende nemmeno, come quelli che hanno *organizzato* a orecchio, non fossero stati capaci di discantar prima? . . . Ma il nostro stupore si diminuisce quando leggiamo, che gli antecessori di questi antenati cantavano persino un Contrappunto composto di dissonanze. Gafurio nel Cap. 14 del Lib. III della sua *Pract. Mus.* tratta di tale materia sotto la rubrica *de Contrapuncto falso*, in cui non si cantano altro che dissonanze, cioè: la Seconda maggiore e minore, la Quarta maggiore e minore, la Settima e la Nona. Si asserisce che gli Ambrosiani, nel secolo IV, si siano serviti di tale Contrappunto falso nelle solenni Vigilie, ed in alcune Messe da morti, e che S. Ambrogio stesso l'abbia introdotto. Dice Gafurio d' aver vergogna di descriverlo, ma per mostrare come gli uomini possono deviare talvolta dalla natura, ne adduce un esempio.

l' Unisono e l' Ottava consonanze perfette, le Terze maggiore e minore consonanze imperfette, la Quinta e la Quarta concordanze medie, ed i Rivolti delle Terze, cioè, le Seste maggiore e minore dissonanze imperfette, le quali si possono usare nel *Discanto*, comunque non sonino bene all'orecchio; la Seconda minore, la Quarta maggiore, la Quinta maggiore, e la Settima maggiore sono dissonanze perfette che l' udito non può sopportare. Guido fu dunque un nemico della Quinta, e tanto maggiore amico della Quarta, cui concede il primo posto. Franco all' incontrario considera la Quinta e la Quarta come consonanze medie, ed è in generale il primo che consiglia d' inserire di quando in quando qualche dissonanza fra le consonanze, di non far ascendere e discendere le voci assieme nello stesso tempo; ecco i primi passi fatti all' unione e progressione delle consonanze e dissonanze.

Per 250 anni, cioè, da' tempi di Franco (1080) sino a quelli di Marchetto di Padova (1274), non si fecero essenziali progressi nella musica figurata, e nell' armonia. Ambedue trovaronsi per così dire nascoste come il seme in un suolo infecondo, che non poteva germogliare sino a che nuove mani benefattrici non venissero in suo aiuto. Queste mani gli porsero il Marchetto di Padova, e Gio. de Murs (*). Il Marchetto, comentatore anch' egli delle dottrine di Franco, come i due scrittori inglesi Walther Odington (1240) e Robert de Handlo (1326), tratta nel suo *Lucidario musicæ planæ*, di varie cose che non trovansi ne' suoi predecessori, e insegna il primo, che le dissonanze devono risolversi in consonanze, e proibisce l' immediata successione di due dissonanze. Il summentovato Gio. de Murs (1330) portò più chiarezza nella dottrina dell' unione e progressione degl' Intervalli, inventò nuove regole per nuovi casi, ed insegnò in generale tutto ciò che poteva conservarsi dagli armonisti dei secoli futuri. Prosdocimo de Beldomandis di Padova (1412), comentatore di Gio. de Murs, e impugnatore del Marchetto, contribuì anch' egli in parte a' progressi dell' armonia. Il fiamingo Gio. Tinctor (1470) espose le dottrine musicali d' allora con molta più filosofia de' suoi predecessori. Ma Franchino Gafurio di Lodi andò più avanti ancora, essendo stato il primo, il quale, nella sua opera *Practica Musica*, stampata a Milano nel 1496, dasse le regole più estese delle

(*) Egli passa generalmente per Francese; alcuni però lo dicono Fiamengo di Mörs.

progressioni armoniche, omettendo tutti gli artifizj, prima di lui esposti del Canone e della Fuga, e tenendosi solo a ciò, senza di cui non può esistere un buon pezzo musicale.

Risulta da quanto fu esposto in questi ultimi due §§, che le prime vestigia dell'armonia trovansi nell'*Organum* di Hucbaldo. Guido di Arezzo, introducendo altri Intervalli e un'altra maniera d'*organizzare*, apre la strada alla nuova armonia. Franco di Colonia procede innanzi nella dottrina della medesima, e inventa la musica figurata. Guido e Franco sono quindi i primi fondatori dell'armonia e del ritmo della musica moderna; e tutti i loro successori, incominciando da Gio. de Murs, non furono altro che seguaci e riformatori delle loro dottrine.

Piacque per altro ad alcuni autori di cercare l'origine dell'armonia nel paese il meno musicale d'Europa, in Inghilterra; pretendendo che di là siasi sparsa negli altri paesi. Ed in primo luogo si fece creatore dell'armonia S. Dunstano, arcivescovo di Canterbury nel secolo X, fondandosi male assai sopra un passo del Surio, biografo di questo Santo (*v. Laur. Surii, Histor. SS.* Tom. III, p. 360); e come mai la sua nuova invenzione non si è tosto sparsa dappertutto?... Tale errore indusse ad un altro, cangiando il nome di Dunstano in Dunstable. Nella *Biblioth. Britannico-Hibernia* p. 239 viene asserito, che Giovanni Dunstable, morto nel 1453, era non solo un eccellente musico, ma anche matematico ed astrologo. Si vuole ch'egli sia l'autore d'un'opera MS., intitolata: *de mensurabili musica*, e Burney pretende che tale opera trovisi citata nel L. II, cap. 7, e nel Lib. III, cap. 4 della *Pract. music.* del Gafurio. Il vero è che Gafurio non parla nel primo sito d'un'opera teoretica, ma d'una composizione musicale. Lo stesso vale del secondo luogo, ove Dunstable viene citato insieme con Binchois, Dufay, e Brasar; altrimente potrebbesi interpretare che anche i tre ultimi avessero scritto un'opera simile, della qual cosa non abbiamo indizio veruno. Nè il Morley, il quale era compatriotta di Dunstable, e fioriva un secolo dopo di lui, fa menzione di questa pretesa opera; ma critica bensì in modo assai mordace una composizione a quattro del medesimo. L'origine di siffatto errore sembra doversi cercare in generale in un passo di un MS. di Giovanni Tinctor, espresso così: » *Cujus, ut ita dicam, novæ artis fons et origo (contrapuncti) apud Anglos, quorum caput Dunstaple existit, fuisse perhibetur* ». Chi non vede che questo *perhibetur* non significa altro che: *dicesi, credesi?* E diffatti Sebaldo Heyden e l'Abbate Giovanni

Nucio, copiando il Tinctor, hanno messo *dicunt* e *tradunt* invece di *perhibetur*. Eppure il Burney, ad onta di non aver ignorato tutte queste circostanze, per solo amor patrio chiama il suo compatriotta l'inventore dell'arte nuova, dicendo, come Inglese sarebbe un' ingratitudine di non farlo (v. la sua Storia della musica vol. II, p. 451). Ma possibile che Dunstable abbia il primo inventato e diffuso la musica nuova, fondata e sparsa prima di lui da Guido, Franco, Marchetto, e Giovanni de Murs?... Finalmente si creò nella Germania un terzo Inglese col nome Dunstaph (pure del secolo XV) come inventore della musica a più voci; siccome però nè la succitata Biblioteca, nè Hawkins e Burney fanno menzione alcuna di tale Dunstaph, così pare che non abbia nè anche esistito. Il Forkel trovò persino un quarto Inglese di nome Phastundus, detto anch'esso in un MS. inventore dell' armonia.

Premessa questa digressione per dilucidare alcuni punti storici dell' armonia, che indussero in errore varj rinomati autori, resta ancora a sapere l'epoca in cui la musica figurata coll' armonia nuova furono generalmente messe in pratica. Questa non può essere precisata esattamente; è però certo che tale uso generale ha avuto luogo ne' tempi del prefato Gio. de Murs, come lo dimostra un decreto emanato ad Avignone dal Pontefice Giovanni XXII nel 1322, in cui esorta i chierici di disporre il canto in modo da eccitare la devozione de' Fedeli, e parla in tale occasione d'una nuova scuola *(sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt ec. v. Docta Sanctorum Extravag. commun. Lib. III de vita et honest. Claericor. tit. 1)*. Sembra quindi che Gio. de Murs, il quale visse a Parigi, sia stato il Capo di tale nuova scuola, e che la prima propagazione della nuova specie di musica debba aver preso il suo principio nella Francia.

Se il secolo XV riesciva in generale uno de' più importanti per la cultura europea, attesa l'invenzione dell'arte della stampa, era non meno utile per la musica. D'allora in poi non solo le teorie, ma anche le composizioni musicali fatte dopo le medesime, si sparsero sempre più e rapidamente, il che eccitò un maggior stimolo a comporre musica, ed aumentò ben presto il numero de' compositori, o diciamo piuttosto de' contrappuntisti. Imperciocchè quantunque l'avvenire si mostrasse nell'aspetto più vantaggioso per la musica, bisogna confessare che la maggior parte de' compositori del secolo XV, in vece di

creare un bel tutto della melodia e dell'armonia, trascurarono affatto la prima, occupandosi solo coll' ultima in modo un po' crudele per l'umanità. Gli artifizj canonici non ebbero mai fine. Le composizioni musicali erano in gran parte enimmi calcolati per la testa e non per il cuore: in somma, componendo e cantando non si badava che al calcolo (*v.* l'articolo CANONE).

Et la plus noble chose ils la gâtent souvent,
Pour la vouloir outrer et pousser trop avant.

Molière. Tartuffe. Act. I.

Tale sentenza si può applicare al più ad uno de' Capi della scuola fiaminga, Giovanni Ockenheim, il patriarca degli artifizj canonici.

Non bisogna però credere che gli antichi negromanti musicali, i quali non di rado erano la vera disperazione de' poveri cantanti, se la prendessero sempre così rigorosamente coi precetti dell'armonia; altrimenti molte delle loro composizioni sarebbero davvero d'un'arte da non potersi descrivere, lasciando anco da banda i peccati contro la melodia. Non bisogna nemmeno derivare tutti gli abusi fatti dell'armonia nel secolo XV, e dopo, dal solo capriccio de' compositori. Questi erano in generale così poveri di proprie invenzioni melodiche, che per lo più doveano scegliere per tema delle loro Messe, de' loro Salmi, Mottetti e Madrigali, qualche favorita canzone popolare, onde adattarvi i loro artifizj armonici. Lo stesso Iosquin, chiamato allora in tutta l'Europa *Princeps musicorum*, ed il quale era il più melodico della scuola fiaminga, prese siffatte melodie popolari per temi delle sue Messe, dando ad ognuna delle medesime il proprio nome, come per esempio, *Fortuna, l'homme armé* ec. Talvolta si scelsero per i temi certi esercizj d'arte; di questa sorta sono le Messe *super voces musicales*, la *Missa Prolationum* d'Ockenheim ec. Colui che credeva d'aver abbastanza talento d'invenzione per comporre una Messa senza una tale melodia favorita, le diede il titolo *Sine nomine*, come ne scrisse una simile il predetto Iosquin. Comunque però sia la cosa, certo è che siffatti abusi eccitarono mai sempre l'attenzione de' Capi della Chiesa; quindi i Pontefici emanarono di tempo in tempo degli ordini contro i medesimi; anzi nel secolo XVI la musica era già vicina ad essere affatto sbandita dalla Chiesa, se Palestrini non l'avesse salvata a tempo (*v.* l'articolo ALLA PALESTRINA coll'annessa Nota).

Ciò basti per conoscere il successivo sviluppamento dell'armonia ne' primi tempi. Varj cenni dell'ulteriore suo andamento si leggono negli articoli ITALIA, GERMANIA, ec.

ARMONIA, s. f. Oltre il significato esposto nell'articolo precedente, s'intende pure sotto questa parola, un'unione di varj strumenti da fiato; quindi dicesi: *Pezzi d'armonia*, cioè, composizioni per soli strumenti da fiato; *la* Cosa rara *ridotta per armonia* ec.

ARMONIA DELLE SFERE. *V.* MUSICA DELLE SFERE.

ARMONIA DIRETTA. È quella in cui il Basso è fondamentale, e dove le Parti di sopra conservano l'ordine diretto fra loro, e che esse hanno col Basso.

ARMONIA DIVISA. *V.* ARMONIA STRETTA.

ARMONIA FIGURATA, è quella che fa passare più Note sotto un medesimo Accordo.

ARMONIA PER APPROSSIMAZIONE, PER ESTENSIONE, dice lo stesso che Armonia stretta, divisa.

ARMONIA PRIMA. Alcuni autori danno questo nome all'accordo perfetto, chiamando poi il primo suo Rivolto *Armonia seconda*, ed il terzo suo Rivolto *Armonia terza*.

ARMONIA PROGRESSIVA. *V.* PROGRESSIONE.

ARMONIA ROVESCIATA. È quella in cui il suono fondamentale è in qualcheduna delle Parti di sopra, o qualche suono dell'Accordo è trasportato al Basso, o sotto di esso.

ARMONIA SIMULTANEA, è la percussione d'un accordo.

ARMONIA STRETTA, ARMONIA DIVISA. La prima ha i suoni dell'accordo approssimati, e la seconda li presenta differentemente (Fig. 24).

ARMONIA SUCCESSIVA. Successione di più accordi.

ARMONICA, s. f., era presso gli antichi Greci la scienza degl'Intervalli, e significa lo stesso che CANONICA (*v.* tale articolo).

S'intende pure sotto questa parola uno strumento musicale, chiamato così, perchè i suoni che se ne cavano hanno qualche cosa di celeste, e tengono della natura de' suoni armonici.

Vi sono varie maniere di fabbricare tale strumento. La meno ricercata si è quella di stabilire due Ottave di bicchieri di varia grandezza sopra una picciola tavola, disposta a riceverli, e che s'accordano mettendo più o meno acqua in ognuno de' medesimi. Si suona colle dita bagnate, passando leggermente sulla circonferenza dell'orlo.

L'Armonica inventata dall'americano Franklin verso il 1763, ha la figura d'una picciola cassetta quadrilunga, composta di un cilindro, sul quale s'adattano campane o vasi di cristallo della forma d'una sottocoppa, giunti fra di sè uno nell'altro, e accordati secondo la

Scala diatonico-cromatica. Siffatto strumento ha ordinariamente una estensione dal *do* del Basso, secondo spazio, al *fa* sopracuto. Si sona la melodia colla mano destra, ed il basso colla mano sinistra, facendo girare mercè una pedana il cono delle campane intorno al suo asse, e toccando dolcemente l'orlo delle campane colle dita bagnate.

Il sig. Renaudin di Parigi ha dato qualche perfezionamento a questo strumento.

Il Pfeifer, fabbricatore di strumenti in Augusta, ha inventato una specie d'Armonica, da lui chiamata *Iungfer-Harmonica* (armonica verginale) la quale imita la voce umana.

Abbenchè il Franklin sia creduto il vero inventore di tale strumento, non bisogna però considerare la cosa in modo, ch'egli sia stato il primo, il quale colle dita bagnate abbia prodotto i suoni nel cristallo; ciò era noto molto tempo prima di lui.

Nell'opera intitolata: *Mathematische undphilosophische Erquickstunden* (Ricreazioni matematiche e filosofiche) del sig. Giorgio Filippo Harsdorfer, stampata a Norimberga nel 1677, parte II, pag. 147, trovasi quanto segue:

» *Modo di fare una musica allegra.*

Prendete otto bicchieri uguali, mettete nell'uno un cucchiaio di vino, nel secondo due cucchiaj, nel terzo tre, e via discorrendo. Fate inumidire a otto persone le dita, e scorrerle sull'orlo de' bicchieri, ed avrete una musica allegra. Potete anche con minor numero di bicchieri disporre la cosa in Terze, Quinte ed Ottave, e aumentare o diminuire il vino a norma della grandezza de' bicchieri ».

Affermasi anche che l'irlandese Puckridge, e il sig. Delaval, membro della Società di Londra, diedero la prima idea all'Armonica. Appartiene però l'onore a Franklin d'aver innalzato tale giuoco ad uno strumento, il cui suono riesce grato, quando è ben maneggiato; diversamente fa disgusto all'orecchio.

Considerano alcuni il suono dell'Armonica come nocivo alla salute, altri negano a dirittura tale asserzione; il fatto sta che il maneggio di questo strumento richiede alcune precauzioni. 1) Le persone che soffrono affezioni nervose non devono sonare l'Armonica. 2) Anche l'uomo sano non deve sonarla troppo, mentre il suo suono estremamente dolce ispira melanconia. 3) Per lo stesso motivo non deve sonarla quello che è d'umor melanconico, ovvero scelga melodie allegre. 4) Sonandola, s'adoperi dell'acqua tepida per umettarne le campane, altrimente la cute s'ammollisce troppo.

ARMONICA A CEMBALO. A motivo dell'influenza sul sistema nervoso di chi sona il già detto strumento, si cercò di unirlo con una tastiera, onde questa col mezzo di una leva producesse i suoni de' tubi. Il Röllig a Vienna ne fu il primo inventore. Il professore di musica Klein a Presburgo, inventò egli pure un'Armonica a tasti.

ARMONICA DA CORDE. Strumento da tasto inventato dal valente fabbricatore d'Organi, Giovanni Stein, organista a Augusta, nel 1788. Consiste in un eccellente Pianoforte doppiamente accordato, unito a una specie di Spinetta, che si può sonare sola, ed anche in unione col Pianoforte. L'effetto di tale unione non può descriversi, particolarmente nel così detto *morendo,* quando l'estinzione del suono del Pianoforte passa a quello della Spinetta, e muore quivi mediante una leggiera pressione.

ARMONICA DOPPIA. Tale strumento, inventato dall'Abate Mazzucchi è composto da una cassa di due piedi di lunghezza, la cui altezza sta in proporzione de' campanelli di vetro o di metallo, che vi si contengono. Si cava il suono dai campanelli col mezzo d' un arco di Violino, il cui crine è intinto di pece, o di trementina, o di cera, o di sapone.

ARMONICA METEOROLOGICA, o sia *Arpa gigantesca.* Specie d'Arpa d'Eolo, inventata dall'Abbate D. Giulio Cesare Gattoni a Como nel 1785. Egli fece attaccare 15 fili di varie grossezze ad una torre elevata braccia 52, distante 150 passi circa dalla sua abitazione, per formarne una specie d' *Arpa gigantesca,* che andava sin al terzo piano della sua casa in faccia della detta torre, e la quale era accordata in modo da potervi eseguire qualche sonatina, il che riuscì a meraviglia, L'influenza però delle vicissitudini atmosferiche, ed altre circostanze, resero vano siffatto tentativo; quindi l'adoperava solo all' uopo delle meteorologiche osservazioni, onde predire cogli armoniosi suoi suoni i varj cambiamenti dell'atmosfera.

ARMONICO, adj. Vi sono i *suoni armonici* su i Violini, Violoncelli, sull'Arpa ec. (*v.* SUONI ARMONICI).

Vi sono i *tremori armonici,* di cui scrisse il Bartoli.

In alcuni strumenti trovansi pure delle *corde armoniche* al di sotto del cavalletto. Le corde di budello sui varj strumenti musicali portano anch' esse il nome di *armoniche.*

Dicesi anche *armonica* una delle divisioni de' rapporti degl'Intervalli.

ARMONICO, adj. preso sostant. Nome del suono concomitante od accessorio, il quale accompagna un suono fondamentale, come p. e. il suono della Quinta e Terza ec. *V.* SUONO.

Gli antichi Greci chiamavano così i fautori della scuola d'Aristosseno, la quale giudicava tutto nella musica secondo l'orecchio, a differenza della Setta de' così detti *Canonici*, che prendeva la matematica dottrina de' suoni per norma del giudizio nella musica.

ARMONICON, s. m. Non è altro che un' Armonica perfezionata dal direttore di musica Guglielmo Cristiano Müller a Brema, unendovi tre registri di Flauto, e uno d' Oboe, all' uopo di rinforzare il suono.

ARMONICORDO, s. m. Strumento inventato dal Kaufmann a Dresda, che ha la figura d' un Pianoforte a coda in posizione dritta, e un suono simile a quello dell' Armonica.

ARMONISTA, s. di 2 gen. Maestro di musica dotto nell' armonia.

ARMONOMETRO, s. m. Strumento che misura i rapporti de' suoni. Se il nostro occhio e il nostro orecchio potessero osservare contemporaneamente tutte le oscillazioni d' una corda, avremmo in noi un naturale ed esatto Armonometro; ma siccome i nostri sensi non sono fini abbastanza per siffatte osservazioni, perciò vi si supplisce col Monocordo (*v.* questo Articolo).

ARPA, s. f. Noto strumento da pizzico, a noi pervenuto dalla più remota antichità, ed il quale ha un' estensione dal *do* del Basso sotto le righe al *la* sopracuto.

La vera esistenza dell' Arpa nella musica moderna incomincia dal momento, in cui essa ha avuta una Pedaliera, inventata nel 1720 da N. Hochbrucker a Donauwerth. Il suo meccanismo offre i mezzi a percorrere tutti i tuoni del sistema, e la rende atta a formare delle modulazioni; ciò era impossibile per l' addietro, essendo l' Arpa limitata al solo tuono in cui era accordata.

I soavi suoni dell' Arpa perfezionata, i suoi arpeggi ricchi d' armonia, riposando sulle vibrazioni delle corde gravi, renderebbero codesto strumento superiore al Pianoforte, se i suoi mezzi d' esecuzione fossero meno limitati. I cangiamenti di tuono, i tratti enarmonici che occorrono sovente, fanno nascere delle difficoltà, che dalle persone più esperte nel maneggiarla si superano soltanto con molta pena.

Le parti principali dell' Arpa sono il corpo, la mensola (console), il meccanismo, la colonna, e il mastello.

Il corpo dell' Arpa è concavo, e comprende il dosso dello strumento e la tavola armonica.

La mensola rinchiude il meccanismo dell' Arpa. Su di essa trovansi anche i bischeri, i bottoni di rame che servono d' appoggio

alle corde, ed i zoccoli. Questi ultimi sono una specie di zappa d'ottone che ha la forma d'un becco di canna, e sono fermati a vite in una picciola verga di ferro sagliente e attaccata al meccanismo rinchiuso nella mensola. Quasi sotto i zoccoli trovansi intagli di rame, detti capotasti, i quali servono a ricevere le corde. Allorquando il piede è appoggiato sulla pedaliera, questa attira il zoccolo, facendo rientrare la verga nella mensola; con tal mezzo la corda, trovandosi stretta fra il zoccolo e il capotasto, viene raccorciata d'una lunghezza relativa all'aumentazione d'un Semituono.

La colonna è vuota, e dà passaggio a sette barre di ferro, le quali corrispondono in alto al meccanismo della mensola, e vanno al movimento delle pedaliere che trovansi sotto il mastello, il quale serve di base allo strumento.

Vi sono quattro pedali alla dritta per il piede dritto, e tre alla sinistra per il piede sinistro. Alcune Arpe hanno anche un quarto pedale per il piede sinistro.

Varj miglioramenti nell'Arpa furono fatti dai sigg. Ruelle e Cousineau, Krumpholz, Thory (*), Merimée, Willis, Egan, P. Erard, Edward Dodd, James Delevan, e Carlo Kühle. I due primi hanno inventato le pedaliere per il piano, forte, e il fortissimo. Un certo Light a Londra inventò in questi ultimi anni un'Arpa, nella quale si producono i Semituoni, non già colla pedaliera, ma con un movimento delle dita, chiamandola per tale ragione *Dital Harp* (di cui la parola *dital* non è nè inglese nè latina.) Lo strumento è molto minore della solita Arpa, ma la supera riguardo all'intensità del suono. Ormai sono introdotte in quella capitale le così dette Arpe con *doppio movimento*, d'invenzione del Sig. Erard, le quali distinguonsi in ciò, che si può a piacere colla medesima pedaliera far crescere e diminuire il tuono di una mezza voce, e modulare così in tutti i tuoni possibili. Un' Arpa tale costa 110 - 160 ghinee.

Il Sig. Dizi de' Paesi Bassi ha arricchito ultimamente l' Arpa di un altro doppio movimento, mediante il quale ogni corda può essere accresciuta successivamente di due Semituoni; oppure, essendo accor-

(*) Inventore della così detta *Arpa d' Armonia*, è giunto a rinforzarne di molto il suono: anzi egli tentò di aggiungervi una tastatura, la quale produce l' effetto d' un Pianoforte in uno coll' Arpa, e può avere 6 o 7 piedi d' altezza, sopra 3 piedi e 9 pollici di larghezza, e 20 pollici di profondità. Tutte le corde aggiunte sono d' acciaio o d' ottone.

data d'un Semituono più alta, si può accrescerla e diminuirla d'un altro Semituono.

Ai zoccoli hanno poi sostituito le rotelle, le quali mantengono il registro delle corde al livello, e producono altresì un miglior suono.

ARPA A CEMBALO, *V.* CLAVICITERIO.

ARPA ARMONICO-FORTE, inventata dal Sig. Keyser de l'Isle circa il 1809, nella quale trovansi aggiunte alla solita Arpa 34 corde d'ottone, accordate a due a due, che formano una specie di contrabbasso di 17 Semituoni, e le quali si sonano col piede mediante 17 tasti, che corrispondono ad altrettanti martelli, che toccano le corde. Questo strumento somiglia quindi ad un Pianoforte colla pedaliera.

ARPA CELTICA, *V.* ARPA IRLANDESE.

ARPA CROMATICA. Un dottor di medicina nella Sassonia, di nome Pfranger, inventò tale Arpa sul principio di questo secolo. La sua estensione è di cinque Ottave; le corde della Scala diatonica sono di color bianco, e quelle della Scala cromatica di colore rossiccio. S'intende che per sonare questo strumento, vi si richiede un metodo particolare.

ARPA DI DAVIDE, *V.* DECACORDO.

ARPA DOPPIA. Strumento composto di due Arpe unite, in uso nel secolo XVII (v. *Diction. des arts et métiers* pag. 42).

ARPA D'EOLO, ovvero ANEMOCORDO. Strumento da corda, il quale risona mediante una corrente d'aria che vi passa sopra.

Già nell'antichità si fece l'esperienza che gli strumenti da corda esposti a una corrente d'aria, arrivavano a sonare da loro stessi. Così per esempio i Talmudisti pretendono, che l'Arpa o sia *Kinor* di Davide, toccata a mezza notte dal vento settentrionale, sonò da sè stessa. L'inventore di uno strumento speciale, in cui l'aria produce lo stesso effetto, è il P. Kircher, il quale nella sua *Phonurgia* ne parla. La costruzione essenziale del medesimo consiste in ciò, che s'accordano in distanza sei od otto corde di budello, accordate all'unisono, sopra un fondo di risonanza di tre a quattro piedi di lunghezza, e di sei ad otto dita di larghezza. S'espone lo strumento ad una finestra mezzo aperta, e per produrre un miglior effetto, s'apre la porta della stanza, ovvero una finestra. Tostochè s'innalza vento, le corde incominciano prima a far sentire l'unisono, ma col crescere della forza del vento, vi si sviluppa un'aggradevole mistione di tutti i suoni della Scala diatonica, ascendenti e discendenti, e si sentono ancora Accordi armonici, e un *crescendo* e *decrescendo* inimitabili.

Se le corde in tale strumento non sono accordate all'unisono, nascono dissonanze assai disgustose.

L'estensione de' suoni prodotti nell'Arpa d'Eolo comprende, secondo le osservazioni fatte dal barone di Dalberg, sei piene Ottave.

Un simile strumento in grande fece fabbricare l'Abbate Gattoni a Como (*v.* ARMONICA METEOROLOGICA).

ARPA GIGANTESCA. *V.* ARMONICA METEOROLOGICA.

ARPA IRLANDESE. Varj autori sono del parere, che gli Europei non debbano già l'Arpa nè a' Frigj, nè agli Egizj, ma la credono indigena dei paesi settentrionali.

Marziano Cappella trovò questo strumento presso le Orde settentrionali, che invasero l'Impero romano nel secolo V, e l'annovera fra gli altri strumenti, il cui suono grave ed aspro era atto a scuotere la timidezza delle donne. Sembra che i Sassoni, di razza germanica e teutonica, abbiano introdotto questo strumento in Inghilterra, ove divenne nazionale; ed è probabile che gl'Irlandesi l'abbiano ricevuto nel secolo IV e V da quelli stessi Sassoni, e da altri pirati, venuti dalle rive del Baltico, che in allora devastavano le coste della Brettagna, e co' quali erano in intima relazione.

Dietro alcune conghietture assai verosimili il *crowth*, o *croith*, Arpa celtica di melodia assai aggradevole, era sulle prime in uso tanto in Inghilterra quanto nell'Irlanda; ma dopo l'invasione de' Danesi fu rimpiazzato dall'Arpa teutonica. La prima, o il *croith*, era un' Arpa picciola con 24 corde, usata particolarmente dai sacerdoti e dalle donne per accompagnare gli inni e le canzoni. L'Arpa teutonica era molto più grande, avea corde doppie ed un suono aspro e strillante.

I gravi danni cagionati dall'irruzione danese, furono riparati da O'Brien Boiromh, morto nel 1014. Egli ristabilì i collegj de' Bardi, ed aprì nuove accademie e biblioteche, avendo una cura speciale della musica. Si pretende che l'Arpa deposta nel collegio della Trinità a Dublino sia appartenuta al medesimo. Dopo d'essere passata per un gran numero di mani, venne in quella del *Right honourable* William Conyngham, il quale nel 1782 la depose generosamente nel Museo di tale collegio (*v.* l'articolo BARDI). La forma n'è aggradevole, e il lavoro squisito. Una descrizione se ne trova ne' *Collectanea de rebus hiberniis.*

L'Arpa irlandese rimasta nel medesimo stato per varj secoli, ebbe nel secolo XV considerevoli miglioramenti dal gesuita Nugent, il quale dimorò per qualche tempo in Irlanda.

È notabile che lo stemma irlandese istituito da Enrico VIII, allorchè venne proclamato Re d'Irlanda, sia un' Arpa.

ARPA TEBANA. L'inglese Iames Bruce scoprì in una caverna, dietro le rovine della città di Tebe in Egitto, una pittura a fresco, rappresentante un sonatore dell' Arpa di Davide, lavorata elegantemente. Siccome questa pittura è probabilmente più antica ancora di tutte le notizie a noi pervenute dello stato delle belle arti in Egitto, così credesi di poter conchiuderne, che le arti sieno state esercitate in quel paese con assai maggiore perfezione nell'antichità più remota, che non nell'epoca da cui comunemente se ne ripete l'invenzione.

ARPA TEUTONICA. *V.* ARPA IRLANDESE.

ARPANETTA, s. f. Antica specie d'Arpa, che ha la forma d'un Cembalo a coda dritto, con due file di corde di ferro, separate da doppio fondo di risonanza.

ARPEGGIO, s. m. Vocabolo usato negli strumenti d'arco e da tasto, su cui gli Accordi si sonano successivamente, e non simultaneamente (*v.* Fig. 1).

ARPICORDO, s. m. Specie di Cembalo fuor d'uso, da cui, mediante le zappettine d'ottone applicate alle corde, s'ottiene un suono simile all' Arpa.

ARPINELLA, s. f. Questo strumento di nuova invenzione ha la forma d'una Lira d'Apollo, e corde d'ambo i lati. Si sona come l'Arpa, ed è accordato come questa, cioè in *elafa.* Dalla parte del Basso ha una estensione dal *do* del Basso sotto le righe al *la* del violino secondo spazio; e dalla parte del Soprano, dal *do* sotto le righe al *sol* sopracuto. L'Arpinella ha due manuali in vece delle pedaliere. La sua altezza è circa 2/12 piedi renani, e la larghezza 1/12 piedi. L'uso di questo strumento è proprio piuttosto per la musica di camera, e particolarmente per l' accompagnamento del canto.

ARPISTA, s. di 2 g. Artista musicale che sona l'Arpa.

ARPONE, s. m. Tale strumento, inventato dal palermitano Michele Barbici, si assomiglia ad un Pianoforte verticale, munito di corde di budello, che si sonano pizzicandole colle dita. Tenero e dolce è il suo suono, e riesce particolarmente nell'*Adagio.* L' Autore morì nel 1790, e rimase il suo allievo, il Sig. Baisi, il quale ha superato il maestro (*Bertini,* Diz. Suppl.).

ARSIS, in levare, ovvero la parte non accentuata della Battuta.

Per arsin indica in ispecie un canto, o contrappunto in cui le Note discendono dall'acuto al grave.

ARTE, s. f. La moderna Filosofia la definisce: abilità d'un Essere ragionevole di agire in modo conforme allo scopo prefisso dietro regole libere. Con ciò si distingue parte dalla *scienza*, mercè la quale un Essere ragionevole riconosce solo qualche cosa; parte dalla *natura*, che agisce in modo conforme dietro leggi necessarie. L'arte è indipendente da ambedue, e le suppone come condizioni della sua possibilità.

L'arte e la scienza si riferiscono a ciò che l'uomo è capace come Essere ragionevole, e suppongono una certa facoltà del medesimo. Ma la prima si riferisce a ciò che l'uomo *può* come Essere ragionevole pratico, e la seconda a quello che *sa*, ovvero a quello che è capace mercè la sua facoltà teoretica. Vi sono però delle cose che si possono fare tostochè si sanno, e per contrario si fanno delle cose senza saperle, come per esempio il vedere, il sentire. E vi sono ancora certe cose che non si possono fare anche sapendole, e molto meno ancora non sapendole L'arte suppone dunque una certa cognizione e scienza di ciò, a cui si riferisce, e per cui viene praticata, p. e. la poesia, la cognizione della lingua; la musica, la cognizione dell'armonia. E siccome le regole d'ogni arte possono essere anch'esse applicate all'oggetto d'una scienza, d'onde risulta la teorica d'ogni singola arte, segue da ciò che l'arte e la scienza sono intimamente fra di loro unite.

Nell'ampio senso della parola chiamasi pure *arte* il convertire o lavorare un materiale ad uno scopo determinato. Siffatto scopo è l'*utile*, o il *piacere*; nel primo caso dicesi *mestiere*, e nel secondo *arte*.

Si dividono le arti in *arti belle*, e arti *aggradevoli*. L'aggradevole dell'arte consiste nella sua relazione a'piaceri sensuali, prodotti non già dalla forma, ma dal *materiale*, e dal diletto risentitone. Le arti belle producono un piacere disinteressato, mediante la contemplazione della *forma* dell'oggetto.

Propriamente detto, l'arte stessa non è bella, ma la sua produzione. Il predicato della bellezza viene però trasferito all'arte in quanto che sia l'arte del bello; siccome però l'arte produce non solo il bello ma in generale tutti gli oggetti estetici, e per conseguente anche il sublime, così, conviene dire che nè l'epiteto *bella* nè l'epiteto *aggradevole* siano qui bene adattati, e si farebbe meglio di dire semplicemente arte.

Un'altra divisione che si fa delle arti, è quella di *arti meccaniche* e *mestieri*, le quali richiedono piuttosto delle forze fisiche, e *arti liberali* che abbisognano particolarmente di forze intellettuali. Già i Greci antichi annoveravano fra le arti liberali la poesia, la musica, il disegno,

la geometria, la filosofia, in somma tutte le arti delle Muse. E siccome la nazione greca era divisa in due classi d'uomini, cioè in uomini liberi, e schiavi, per conseguenza al solo Greco libero era concesso di impararle e d'esercitarle.

ARTI BELLE. *V.* l'articolo precedente.

ARTICOLARE, v. a. Questa parola dinota nella musica una maniera d'esecuzione nitida e distinta, la quale non lascia perdere una sillaba delle parole, nè una Nota della musica.

Se la pronunzia consiste nel dare a ciascuna sillaba e ad ogni lettera, sia vocale o consonante, il suono che deve avere dietro il buon uso della lingua in cui si canta, l'articolazione fa sentire ciò che distingue principalmente le sillabe fra loro stesse, cioè, le consonanti, col grado di forza che conviene a' sentimenti che si esprimono, e al locale ove si canta. Sotto a quest'ultimo rapporto la pronunzia sarà la medesima in una stanza, in una sala, e sul gran teatro; ma l'articolazione varia, e deve aumentare di forza in proporzione dell'estensione del locale, degli strumenti, e degli uditori.

ARTISTA, s. di 2 g. Questa parola è nella musica quasi sinonimo di Professore, e s'estende quindi ordinariamente tanto all'esecutore che al compositore.

L'artista musicale che studia di perfezionare l'arte sua, non dee renderla solo oggetto d'una pratica meccanica, ma anche oggetto della riflessione e dello studio scientifico. Egli non cerchi solo d'eccitare colla musica piaceri transitorj, ma l'eserciti eziandio coll'intenzione d'annobilitare l'uomo. Tanto il virtuoso che il compositore, pervenuti ad un notabile grado di perfezione, possono e debbono essere filantropi; imperciocchè l'arte medesima loro esibisce già una ricca sorgente di gioja e di serenità d'animo, che ci spronano alla contentezza cogli altri, alla fiducia e alla benevolenza.

Gli antichi artisti di musica erano poeti, filosofi e oratori di primo ordine. Boezio non chiama già artista quello che pratica soltanto la musica col servile ministero delle dita e della voce, ma che possiede tale scienza dal ragionamento e dalla speculazione. Sembra però che per innalzarsi alle grandi espressioni della musica oratoria e imitativa, bisogni anche aver fatto un particolare studio delle passioni umane e del linguaggio della natura.

ASCARUM. Nome d'uno strumento de' Libj, munito di cannoncini di penne, che, mentre si girava lo strumento, producevano i suoni delle corde.

ASCENDERE, v. a. Far succedere i suoni dal basso all'alto, cioè dal grave all'acuto: lo che presentasi al nostro occhio colla maniera di notare.

ASOR. Strumento musicale oblongo degli antichi Ebrei. Si crede che avesse dieci corde, le quali si pizzicavano con una penna.

ASOSTA. Specie di Tromba degli Ebrei antichi.

ASPIRARE, v. n. Difetto del cantante, che consiste nel mettere l'*h* avanti le vocali, e talvolta persino innanzi alle consonanti. Altro difetto è quel continuo scoppio di voce nelle ultime vocali: *ven-det-taaa, a-mo-reee, cam-pooo;* lo che diventa veramente nauseoso, quando va prolungandosi sull'*u*, e insopportabile, se in tale guisa viene eseguito contemporaneamente da più voci, come ciò accade talvolta.

ASPIRAZIONE, s. f., (*v.* l'articolo precedente). Questa parola prendesi anche in senso buono, quando con una specie di sospiro appena marcato, il cantante sa ornare con essa il suo canto, come venne notato di sopra parlando delle Appoggiature aspirate; oppure quando con tal mezzo un cantante, senza che altri se n'accorga, sa prendere fiato, e quindi prolungare insensibilmente, e con piacere e meraviglia dell'uditore la tenuta e la progressione della voce. Il primo genere usasi di frequente anche nel sonare moderno, come si osserva altresì in varie composizioni.

ASSA VOCE, (abbrev.) colla voce sola, senza strumento.

ASSAI, adv., è un aggiunto al *Largo*, all' *Allegro* e al *Presto*, preso nel senso d'aumentativo.

A TEMPO, in misura. Allorchè dopo un tratto di canto, la cui espressione ha fatto sospendere ogni andamento regolare e uniforme, si riviene alla misura, tale termine posto al dato sito, indica l'istante in cui i cantanti e l'orchestra devono di nuovo sottomettersi alle sue leggi.

L'*a tempo* è opposto alla parola *ad libitum, a piacere.*

ATHENA. Specie di Flauto degli antichi Greci. Credesi che Nicofele se ne sia servito il primo negli Inni a Minerva. V'era anche una specie di Tromba, chiamata *Athena.*

ATHLOTHETE. *V.* AGONOTHETA.

A TRE. Composizione musicale, in cui tre voci sono unite armonicamente in modo che ognuna di esse ha una melodia differente dall'altra.

ATTACCA. Questa parola, allorquando precede a un pezzo di musica, dinota che tal pezzo segue immediatamente il precedente, senza la menoma pausa.

ATTACCARE, v. a. Azione del cantante o sonatore, il quale incomincia un pezzo di musica, o lo continua dopo un silenzio. Si prende anche questa parola nel senso d'*intuonare, emettere la voce,* e per il pronto ingresso di qualunque Parte nell'esecuzione d'un pezzo vocale o strumentale. Si attacca il suono, si attacca la corda con grazia, franchezza, forza, nitidezza, senza giungervi con alcun suono trascinato.

ATTACCO, s. m. Il P. Martini lo definisce per una specie di soggetto breve, il quale non è legato a tutte le leggi della Fuga, ma è libero in modo tale, che alle Parti rispondenti vien permesso di attaccare la risposta in qualunque corda si presenti, e loro sia comoda.

Quindi annovera anche degli *Attacchi finti,* quando si ripiglia il soggetto o una Terza sopra della Nota fondamentale, o una Terza sopra la Quinta.

Attacco vien pur detto da alcuni la seconda delle due particelle, in cui è diviso il soggetto principale della Fuga, servendo essa per attaccare, o sia per far passaggio con una buona cantilena dal tuono del soggetto al tuono della risposta. Si può formare però il soggetto d'una sola particella, vale a dire, senza l'Attacco.

ATTO, s. m. Parte in cui è diviso un componimento drammatico. Le quali divisioni ivi debbono cadere, dove apparisca giusta cagione che i personaggi si conducano in altra parte a dare opera a' loro disegni, e si possa quindi supporre che durante l'intermedio sia per continuare l'azione.

Alcuni vogliono che gli Atti siano nati pel riposo degli attori. Qui non si parla, che della divisione dell'Opera, Ballo e dell'Oratorio. L'uso ne modificò il numero a piacere. Varj autori credono che i Greci non avessero simili partizioni. Certi partimenti però, benchè irregolari, o sia le interruzioni della declamazione co' canti lirici del Coro, possono aver dato la prima origine degli Atti, usati poi da' Latini. Questo uso fu imitato dalle altre nazioni; e ne' tempi passati si tenne per regola impreteribile, che gli Atti d'un' Opera dovessero essere cinque. Il Zeno ed il Metastasio li ridussero nei loro drammi a tre, indi secondo l'opinione del Zanotti fecesi accorgimento, che la favola può essere egualmente verisimile e ripiena d'affetti anche in due, e persino in un Atto solo. Quindi ora si allunga o si accorcia il numero degli Atti a piacere. Così i Balli, ora ne contano 3, 4, 5, e comunemente i Balli grandi 6. A seconda di questa divisione dicesi *l'Atto primo* di tale Opera, *l'Atto quarto* di tal Ballo. Non di rado succede, che si

rappresenta uno solo dei due Atti d'un'Opera, o si omette tal Atto nel Ballo, e bene spesso veggonsi a'giorni nostri, sulle scene italiche, nella medesima sera rappresentarsi, con gravissimo sconcio, per il primo il secondo Atto dell'Opera, composta dal maestro X, e per secondo il primo del maestro Y, e persino trasportare un'Aria del primo Atto nel secondo, e così viceversa.

ATTORE, s. m. Cantante che fa una parte in un'Opera.

Non basta all'Attore d'essere eccellente cantante, se non è nello stesso tempo bravo pantomimo; giacchè l'Opera è una riunione di varie arti, i mezzi diversi delle quali devono concorrere allo stesso scopo. Oltre a ciò l'Attore non deve solo far sentire quello che dice, ma anche ciò che lascia dire alla musica. L'orchestra non rende un sentimento che non debba sortire dalla sua anima: i suoi passi, i suoi sguardi, i suoi gesti, tutto deve essere sempre d'accordo colla musica, senza però ch'egli sembri pensarvi; egli deve interessare sempre, persino nello stare in silenzio; e sebbene occupato da una parte difficile, non deve mai abbandonare per un istante il personaggio, dando a divedere ch'egli si occupi dell'arte del canto, altrimenti non sarà che un Cantante, e non mai un Attore.

Del resto il Pantomimo nel Ballo in azione, non avendo per linguaggio che i moti del corpo e del volto, è obbligato di dar più d'espressione a' suoi sguardi, e più d'energia a'suoi gesti, per rendere sensibili le sue intenzioni, e far conoscere tutti i suoi affetti. L'Attore comico o tragico, il quale esprime in bei versi, o in prosa ben disposta il sentimento del personaggio che rappresenta, dee lasciar dominare la lingua del poeta, ed astenersi da gesti troppo moltiplicati ed eccedenti. L'Attore lirico appoggiato al canto, il quale ha un linguaggio più attrattivo ancora della declamazione, e all'orchestra, che dà l'anima alla rappresentazione, è meno di tutti subordinato all'osservanza della rigorosa verità nella sua azione; mentre non di rado deve seguire il carattere della musica, e far concorrere il gesto colla musica stessa.

Le diverse qualità, la di cui unione è necessaria a costituire un buon Attore sul teatro lirico, sono: investirsi bene del carattere della parte; farne risaltare tutte le gradazioni, e conservarne l'unità; fraseggiare il Recitativo; collocare debitamente i varj accenti; dare alle differenti azioni d'anima la modulazione dell'organo a loro propria; conservare ne' silenzj quell'impressione di calore e d'interesse, la quale lega nel dialogo ciò che precede a quello che segue; collocare

e variar bene i gesti, senza sforzo e senza prodigalità; mettere un'armonia in tutti i moti del corpo, del volto, e della voce; aggiungere finalmente a tutto ciò la sicurezza dell'intuonazione, il sentimento imperturbabile della misura, ed un tatto fino delle più dilicate minutezze, di cui il canto è suscettivo: ecco i requisiti di un cantante attore, ond'attignere alla perfezione.

ATTRICE, s. f. *V.* il precedente articolo.

AUBADE (franc). Musica che si eseguisce sotto le finestre di qualcuno, all'alba del dì.

AULEMATA. Suonate di Flauto e Piffero.

AULETE. Suonatore di Tibia, o Flauto.

AULETICA. Arte di sonare i Flauti ec.

AULOS. Nome greco che si traduce ordinariamente con *Flauto.*

AUMENTAZIONE, s. f. Ingrandimento del valore d'una Nota. Allorchè s'eseguisce una melodia (per lo più il Tema di una Fuga) nel valore aumentato, come per esempio se si ripete il passo della Figura 25 *a*), come presso *b*), e ciò nel medesimo Tempo, vi si dà il nome di *Aumentazione.*

AURA, s. f. Nome particolare, e più rispettabile, che alcuni danno al così detto *Spassapensieri* (*v.* questo articolo).

Nel decorso decennio si ha perfezionato anche questo strumento, e si sono uniti in un solo, 6 a 10, e anche più Spassapensieri. La gazzetta musicale di Lipsia del 1816. N.° 30, contiene un'ampia descrizione dell'Aura, con varj pezzi di musica da eseguirsi sopra tale strumento.

AUTENTICO, adj. *V.* MODO. TUONI ECCLESIASTICI.

AUTOMATO, s. m. Opera d'arte meccanica, che per un dato tempo si muove da sè stesso, mediante la forza di pesi e di suste. Quindi si dà pure tale nome a figure che rappresentano un uomo, il quale sembra sonare alcuni pezzi musicali, o li sona in fatti. Un Trombetta automato, fabbricato dal Mälzel a Vienna, si vide qui a Milano, alcuni anni fa. Un professore di musica in Germania ne possedeva varj, e mettendosi egli medesimo nella sua sala a sonare il Pianoforte, gli automati l'accompagnavano col Flauto, col Tamburo, col Triangolo; in fine entravano anche in questo accompagnamento tutte le pendole della sala.

A VISTA. *V.* PRIMA VISTA.

B

B. Nella musica antica segnavasi il Basso cantante con questa sola lettera, per distinguerlo dal Basso continuo, che viene marcato con *B. C.*

Quando il *B* trovasi scritto nella Partitura alla Parte della Viola, *solo* ed anche assieme alla sillaba *col* (*col B*), ciò indica che quella Parte va all'unisono col Basso. Talvolta segnasi lo stesso anche nella Parte del Violoncello, e per lo più s'indica ciò colla semplice chiave di Basso.

Gli Alemanni danno questo nome al *Si bemolle* odierno, e al *Bfa* antico; in allora dinota l'undecima corda della Scala diatonico-cromatica.

Questa lettera indica pure quell'accidente che abbassa il suono naturale di Semituono.

La lettera *B* era inoltre nella musica antica il segno del secondo grado del loro sistema, che incominciava coll'*A*, ossia *la;* e questo secondo grado fu l'unico che avesse due corde differenti di mezza voce. La più grave delle medesime segnavasi dopo l'abolizione de' caratteri greci, colla solita lettera *b*, e fu chiamata *Bemolle:* la più acuta avea un *b* quadrato, e il nome di *Beduro.* Da questo ultimo segno derivasi il *Bequadro* della musica moderna.

B CANCELLATUM, non è altro che il solito Diesis.

BABILONESE. Nome d'uno de' Modi arabi, esprimenti la gioia, che s'aggiungeva al Modo guerriero, allorchè ritornava il vincitore in trionfo.

BACCALARE DI MUSICA. *V.* DOTTORE DI MUSICA.

BACCANALI, s. m. pl. Feste degli antichi Greci e Romani, celebrate in onore di Bacco, ed unite alla musica.

Lo stesso nome hanno certe composizioni vocali, per lo più senza strumenti, fatte sopra poesie burlesche e popolari, in maggior parte ditirambiche, le quali somigliano a canti carnascialeschi, che si usavano anticamente, e in particolare ne' tempi de' *Medici* a Firenze.

V'è anche una specie di ballo ditirambico che si chiama *Bacca-*

nale. Esso fu messo in pratica ultimamente nell'Opera le *Danaidi* di Salieri, e venne composto da Spontini. Ne fu eseguito uno consimile in questi ultimi anni sul teatro della *Scala* in Milano, nel Ballo *Cleopatra*, dell'Aumer.

BACCHIA, s. f. Danza a guisa degli orsi, in uso fra i Kamtciadi, i quali brontolando una melodia in Tempo $\frac{2}{4}$ e di movimento allegro, fanno sentire di quando in quando forti gemiti, e calpestando co'piedi in terra, battono la misura.

BACCHIO, s. m. *V.* METRO.

BACCIOCOLO, s. m. Strumento in uso in alcune parti della Toscana. Consiste in un vaso a scodella, che tenuto nella mano sinistra si percuote con colpi, a tempo distribuiti dalla destra armata di pistello, simile a quello che si usa ne'mortaj di bronzo, lungo mezzo palmo in circa. Non produce suono armonico, tuttavia piace ai contadini.

BALAFO, s. m. Specie di Spinetta, molto in uso fra i Negri della Costa d'oro.

BALLATA, BALLATETTA, *Canzone da Ballo* (perchè solevasi cantar ballando) è una specie d'Ode, e la più antica di tutte le canzoni italiane.

Alcuni autori pretendono che la Ballata sia derivata dai Greci antichi. Usavano questi di cantare le loro Odi ed i loro inni nell'atto di danzare avanti gli altari delle loro Divinità: quindi è, che regolavano i loro canti col Tempo con cui reggevasi la danza. Quella parte del canto, adoperata nel fare il primo giro a destra (esprimendone i movimenti del Cielo che si fanno dal levante a ponente), chiamavasi *Strofe*; l'altra che occupava il Tempo del secondo giro a sinistra (per rappresentare il corso dei pianeti), dicevasi *Antistrofe*; mentre poi stavano fermi alquanto d'avanti l'altare (indicandone l'immobilità della Terra, da loro creduta tale), proseguendo tuttavia il canto, quest'ultima porzione avea il nome d'*Epodo*; terminati questi tre canti, ricominciavano nella medesima forma, e così proseguivano fino che loro era in grado.

Anche le Ballate italiane sono divise in più membri distinti, il primo de'quali dicesi *Epodo*, il secondo e il terzo *Mutazioni*, e l'ultimo *Volta*. Moltissime ne scrissero gli antichi poeti italiani, essendo pure vago e leggiadro componimento. Ne abbiamo di Dante, di Petrarca, e del moderno Chiabrera. Il soggetto n'era per lo più non grave e delicato. Lorenzo de'Medici ne fece argomento *la Risurrezione di Cristo*, e *le Laudi di M. V.*

La parola Inglese *Ballad* significa pure una specie d'Ode, o canzone popolare con varie strofe, che talvolta serve anche d'Aria di ballo, come in Francia i *Vaudevilles*. Esistono Ballate inglesi antichissime e famose, le quali si distinguono per una semplicità estrema, e pel capriccioso delle idee. Tale è p. e. la Ballata: *The two children in the wood* (i due fanciulli nel bosco).

BALLET-OPERA, *V.* BALLO.

BALLETTO, s. m., chiamavasi ne' tempi passati un pezzo di musica strumentale a due Tempi; la cantilena cominciava in levare, ed avea due parti di otto battute ciascheduna.

Oggidì intendesi per *Balletto* una piccola azione pantomimica con musica e danza. Essa è per lo più molto semplice, e consiste solo in alcune scene pantomimiche, di genere pastorale o comico, ed il resto di varj generi di piccole danze.

BALLI INGLESI (fr. Angloises). Notissime danze di carattere vivace ed allegro, con melodia di due riprese di otto battute, in Tempo pari o dispari, e con un movimento più o meno vivo.

Talvolta diconsi pure *Contraddanze* (fr. Contredances), nome derivato dalle parole inglesi *country-dances*, che vuol dire, danze in uso fra i contadini.

La contraddanza deve essere semplice, brillante, gaja, e ben accentuata.

BALLI DELLA STIRIA. Questi non sono altro che i così detti Walzer, o piuttosto *Ländler*, che godono una certa riputazione fra il volgo, particolarmente nell'Austria.

BALLI UNGARESI. Melodie di carattere tenero, per lo più nel modo minore, in Tempo $\frac{2}{4}$, e col movimento lento o veloce; l'accento cade sovente sulla parte debole della misura (*v.* anche UNGHERIA).

BALLO, s. m., chiamavasi anticamente un pezzo strumentale, in cui s'imitavano il ritmo e le misure d'una melodia inserviente alla danza.

Generalmente se n'intende uno spettacolo le cui parti essenziali costituiscono la danza eseguita da varie persone, e la rappresentazione di qualche azione con gesti, il tutto accompagnato dalla musica.

Il Ballo è un divertimento antichissimo, e la sua origine si perde nelle età più remote. Si ballava in sul principio per esprimere la gioja, e tali moti regolari del corpo fecero ben tosto immaginare un divertimento più complicato.

Gli Egiziani sono stati i primi i quali delle loro danze fecero gero-

glifici d' azione, rappresentando il corso degli astri ed i principali fenomeni dell'Universo. I Greci presero dagli Egiziani le loro danze, le loro scienze, e la loro mitologia comune. Si sa l'uso che ne fecero ne' loro spettacoli pubblici, e particolarmente ne' Cori e nella Tragedia (v. BALLATA). Il Ballo ammettevasi nella filosofia di Platone, di Aristotele, di Plutarco e di Luciano, e si usava per ispirare le più lodevoli passioni.

La storia ci ha conservato i nomi de' due primi istitutori dell'arte pantomimica. Batile d'Alessandria inventò il Ballo comico, e Pilade il Ballo serio; le loro danze erano un quadro fedele di tutti i movimenti del corpo, e d'un'invenzione ingegnosa che serviva a regolarli, siccome la tragedia, rappresentando le passioni, serve a rettificare i moti dell'animo. Il Ballo passò in appresso dai Greci a' Romani, e vi servì all'istesso uopo sino a' tempi d'Augusto. Trajano abolì siffatte rappresentazioni teatrali, le quali ricomparvero ancora lungo tempo dopo di lui, ma accompagnate con oscenità; in allora i Pontefici cristiani imitarono l'esempio di Trajano. Bergonzo di Botta fece rinascere il Ballo verso la fine del secolo XV in una splendida festa, da lui data a Tortona per Galeazzo, Duca di Milano, e Isabella d'Aragona sua nuova sposa; egli trovò presto imitatori in tutta l'Italia. Ma la decadenza di certe Potenze nell'Italia stessa, fece andare un'altra volta in disuso la danza ed i Balli, e gl'Italiani perdettero il loro gusto per questi spettacoli, che ripresero tutto il loro splendore nella Francia. Egli era però un Italiano, chiamato Baltasarini, e più conosciuto ancora sotto il nome di Beaujoyeux, il quale vestì il primo di una certa regolarità i Balli composti per i Re di Francia. Era desso che compose il famoso Ballo per le nozze del Duca di Ioyeux, la cui spesa montava ad un milione e duecentomila scudi. Di mano in mano che i Balli divennero generali in tutta l'Europa, le varie nazioni ne abbellirono successivamente i loro teatri, impiegandoli finalmente a celebrare i matrimonj de' Re, la nascita de' Principi, i gloriosi avvenimenti delle nazioni ec. Ormai non v'ha più nulla nell'immaginazione brillante de' poeti che non possa servire al loro oggetto.

I Balli teatrali dividonsi in generale in *serj*, *buffi*, e *di mezzo carattere*; in particolare, in *istorici*, *favolosi*, e *poetici*. Questi ultimi sono i più ingegnosi, e tengono per la maggior parte della storia e della favola.

Questo spettacolo ha delle regole particolari, e delle parti essenziali, come il poema epico e drammatico.

La prima è l'unità del disegno, la seconda è quella del tempo e del luogo; quest'ultima regola non si osserva più così rigorosamente al giorno d'oggi.

L'invenzione, o la forma del Ballo, è la prima delle sue parti essenziali, le figure la seconda, i movimenti la terza, la musica la quarta, le decorazioni e le macchine la quinta. Ordinariamente dividesi in due, tre, quattro, cinque e più Atti ancora.

Non v'è genere di danza, sorte di strumenti, carattere di musica, che non si facesse entrare nel Ballo. Gli antichi aveano un'attenzione particolare d'impiegare strumenti differenti, a norma che introducevano nuovi caratteri sulla scena; avendo una cura speciale di dipingere le età, i costumi, e le passioni de' personaggi che esponevano.

La parola *Ballo* dinota inoltre tre generi differenti impiegati sul teatro lirico. Nel primo la danza è parte accessoria dell'azione rappresentata, nel secondo diventa parte principale, e la poesia colla musica vocale sono accessorj; nel terzo la danza è tutto: gli uomini non parlano, non cantano, ma fanno pantomima e ballano. Il primo genere che alle volte ha anche luogo nelle Opere italiane, viene chiamato da' Francesi semplicemente *Ballet*, e dagli Italiani *Danza*, o *Ballabile*; il secondo genere, il quale ne' tempi antichi fece parte essenziale dell' Opera francese, dicesi in questa lingua *Ballet-Opéra*, ovvero *Opéra-Ballet*; il terzo genere è il *Ballo d'azione*, o *Ballo pantomimico*.

Nel modo che Quinault avea concepito lo spettacolo dell' Opera, la danza v'era parte assolutamente costitutiva, e formava a spese comuni colla poesia, la musica, e la pittura, un tutto indivisibile, il quale dovea lusingare nello stesso tempo il cuore, lo spirito, l'orecchio e gli occhi. Tutte le sue Opere in musica, e quelle imitate dopo lui, aveano cinque Atti, e il difficile per l'autore era non solo di dividere la sua azione in cinque parti diverse, le quali tutte contribuivano allo sviluppamento di tal azione, ma di riservare in ognuna di queste cinque parti l'occasione d'una danza, il pretesto di una festa triste o gaja, galante, lugubre, o militare. Quinault ha avuto non solo la gloria dell' invenzione di tal genere, ma anche del suo perfezionamento; nessuno de' suoi imitatori seppe così bene come lui congiungere simili brillanti accessorj al filo dell' azione principale. Lulli, il suo compositore di musica, diede a tutte queste differenti classi di popoli danzanti il carattere a loro proprio. Il più gran merito della sua musica era la verità.

Attualmente si usa solo sul teatro lirico francese il primo genere. Gli *Opéra-Ballets*, in cui il Ballo forma la parte essenziale, ed ogni divertimento conduce seco una piccola azione espressa in pochi versi, furono abbandonati però da molto tempo.

Il Ballo pantomimico, il quale nella Francia deve la sua gloria a Noverre e Gardel, e in Italia a Salvatore Viganò, è la prima, e la più importante specie. In esso la danza e la pantomima regnano sovranamente; il compositore dell'azione è inventore e poeta, e l'esecuzione della musica è del tutto confidata all'orchestra. Posto in secondo grado nell'Opera, il canto strumentale non ha più rivale nel Ballo.

I diversi pezzi di musica destinati alla mimica hanno per lo più una particolare tessitura. L'andamento delle battute è quasi determinato, ed ogni situazione, ogni momentanea predominante passione domandano un nuovo ritmo, nuovi *motivi*, cangiamenti di tuoni e di periodi; ad onta di tutto ciò, l'abile compositore sa rimediarvi, e formare un bel tutto da tanta farragine di cose. Tale musica deve essere imitativa, e capace di pingere al vivo tutte quelle immagini, ed eccitare tutti que'sentimenti che convengono alla circostanza della data azione. E invero tale imitazione può essere *obiettiva*, vale a dire, la musica può dipingere gli esterni fenomeni della natura, come p. e. una tempesta, ma più ancora dee essere *subiettiva*, risvegliando nell'anima dello spettatore que' sentimenti stessi, che si provano in circostanze eguali a quelle rappresentate. Quanto poi alle Arie delle proprie danze (*v.* ARIE), s'intende da sè, che queste hanno ad essere caratteristiche e analoghe al luogo dell'azione; quindi la musica d'un *Ballabile* indiano, scozzese, ungarese ec. dovrà avere il carattere della musica di quella nazione.

Vi sono finalmente delle Arie di ballo caratterizzate in modo, che sono accompagnate da un Coro di voci, il quale s'aggiunge a quello de'ballerini, per rinforzare l'espressione, come p. e. l'*Aria de' Selvaggi* di Rameau, l'*Orfeo* del Winter. Talvolta un poeta può avere l'intenzione di far esprimere durante una danza, da uno de' suoi personaggi, un sentimento del tutto opposto a quello de' ballerini, come p. e. nel secondo Atto dell'*Alceste* di Gluck.

BALLO PANTOMIMICO. *V.* il precedente articolo.

BALLO DI SOCIETÀ, è quello in cui oltre le solite danze s'eseguiscono pure *Balletti studiati*, *Quadri pantomimici* ec.

BANCONE, s. m., è il termine veneziano del somiere (*v.* ORGANO).

BANDA, s. f. Corpo di musica, il quale consiste in un gran numero

di sonatori d'ogni specie di strumenti da fiato e da percossa. In Italia si dà anche ordinariamente tal nome ad alcuni strumenti da percossa, riuniti nell'orchestre de' gran teatri, come il Tamburone, i Piatti, il Triangolo ec., atti a rinforzare all'occorrenza i *forti* ne' varj pezzi di musica dell'Opera e del Ballo.

Si divide la Banda in *Banda civica*, e in *Banda militare*. La prima, eretta col consenso della Municipalità d' una città o d' un Borgo, si dedica alle pubbliche feste, processioni ec., e prende il nome di tale città, p. e. la *Banda civica di Bergamo*. La seconda trovasi al servizio delle armate, e viene usata a' tempi di battaglia, onde destare il coraggio ne' soldati, per divertire alle parate ec. Quasi ogni reggimento ha una simile Banda, di cui prende il nome, come p. e. *la Banda del reggimento Bianchi.*

Le Bande della cavalleria sono composte di Trombe, Corni, e Tromboni.

BANDITORE, s. m. Colui che sona la Tromba, quando si sta promulgando od affiggendo una legge o un decreto pubblico, e *Ban* (parola francese) dicesi, quel modo di sonare.

BARBARA, adj. (musica), in senso di spregio. *V.* ARABA.

BARBITOS o BARBITON. Nome di uno strumento da corda degli antichi Greci, l'invenzione del quale s'ascrive o ad Alceo, o ad Anacreonte, senza che si sappia precisarne la specie positiva.

BARCARUOLI. Canzoni che cantano i Gondolieri a Venezia, parte nelle strade, parte nelle loro gite sulle lagune. Tali canzoni hanno non di rado un canto assai espressivo.

BARDI, s. m. pl. Poeti e cantori degli antichi Galli, Germani e Bretoni. Fra i popoli, i quali ne' primi tempi della nascita e della propagazione della Religione cristiana fanno epoca nella Storia, e per le loro guerre co' Romani, e per la qualità della loro religione e de' loro costumi, s'ascrivono in generale tutti quelli ch' erano d'origine celtica. I più notabili fra i medesimi sono i Galli, i Germani, i Bretoni ec., i quali tutti ebbero una grand' influenza sulla costituzione dell'Europa moderna.

Tutti questi popoli d'origine celtica avevano la stessa religione, che presso alcuni de' medesimi differiva solo riguardo ad alcuni riti accessorj. I Galli onoravano la più alta divinità sotto il nome di Eso, e sotto l'immagine d'una Quercia. Eglino avevano inoltre delle divinità di secondo ordine, come: Giove, Marte, Mercurio, Apollo, Diana o Luna, Giunone, Minerva, Venere, Cibele ec. I principali loro sacer-

doti erano i così detti Druidi, che godevano una grande stima. Giulio Cesare (*De bello Gallico*, lib. VI, c. 13) ne parla ampiamente. Questi Druidi avevano mai sempre per principio di propagare le loro leggi, le loro dottrine e le loro storie, mediante piccoli poemi e canti che doveansi imparare a memoria, e cantare all'occorrenza. Ai Druidi erano subordinati i Bardi, i quali anch'essi godevano grande stima presso i Galli. L'ufficio de' Bardi consisteva nel cantare le gesta degli eroi, coll'accompagnamento di strumenti musicali. Eglino erano presenti nelle battaglie, per eccitare il coraggio coi loro canti, e per dar altresì de' segnali colle loro grida ne' momenti del pericolo o della vittoria.

Tuisco, o Tuisto, primo Re de' Germani, circa il 2000 del Mondo, promulgò anch'esso le sue leggi in rime e canti, e venne divinizzato dai suoi popoli. I Germani avevano pure i loro Bardi. Vero è che Tacito parla solo de' Druidi, ma siccome i Druidi e i Bardi costituirono un Corpo solo presso i popoli celtici, s'intende da sè, che laddove erano i Druidi, v'erano anche i Bardi (*). L'ufficio de' Bardi Tedeschi era lo stesso di quello de' Galli; avevano però particolari canti militari, detti *Barditi*, o *Barriti*, uniti a certe grida ch' eccitavano l'eroismo de' guerrieri, presagivano l'esito della battaglia, e nello stesso tempo erano atti a spaventare l'esercito nemico.

Il Druidismo avea la sua principale sede nella Brettagna, di modo che tutta la gioventù della Gallia vi fu spedita per essere istruita nei misterj e nelle arti del suo Ordine. In tutte le parti del regno esistevano de' collegi per l'educazione de' Bardi, ove venivano istruiti dai Druidi nella poesia, nella storia, nell'eloquenza, nelle leggi, ed anche nella musica. Quando l'allievo aveva finito i suoi studj, che duravano talvolta 12 anni, prendeva il titolo di *Ollmach*, o dottore; in allora era atto a coprire tutte le dignità del suo Ordine, e diveniva *Filea*, *Breitheamh*, o *Seanacha*, dignità che altre volte erano riunite negli stessi Bardi, ma che furono dappoi separate, a motivo della difficoltà di riempirne i doveri nello stesso tempo.

Quelli della prima di queste tre classi erano i poeti. Eglino mettevano in versi i dogmi della religione, animavano le truppe durante e dopo i combattimenti con Odi e canti guerrieri, celebravano quelli che morivano eroicamente, e nelle feste pubbliche divertivano la nazione narrando favole de' tempi antichi. Marciando alla testa dell' esercito,

(*) Il celebre filologo Adelung pretende però, che i Tedeschi non avessero nè Bardi nè Druidi, almeno sotto tal nome.

erano vestiti di lunghi abiti bianchi, tenendo nelle mani delle Arpe, e circondati da una folla d'artisti musicali. Durante il bollore della pugna si ritiravano a parte. Le loro persone erano sacre, e spettatori in luogo sicuro di tutte le azioni de'Capi, ne facevano il soggetto dei loro canti.

La seconda classe, detta *Breitheamh*, o *Brehons* era composta di legisti. Questi Bardi promulgavano le leggi, cantandole in modo di recitativo, o di canto monotono, occupando a tal uopo un luogo elevato, e sostenendo la loro voce con una specie di Basso da loro eseguito sull' Arpa. Eglino ebbero il doppio ufficio di giudici e di legislatori.

I *Seanacha*, o Bardi di terza classe, erano antiquarj, genealogisti, tenevano in memoria gli avvenimenti notabili, e conservavano in versi cattivi assai le genealogie de' loro patroni.

Oltre a questi tre Ordini di Bardi ve ne aveva anche un altro inferiore, composto di Bardi *istromentisti*. Avevano cinque differenti titoli, secondo che sonavano l'uno o l'altro de' cinque differenti strumenti; ma il loro titolo generale era *Oirfidigh*, e accompagnavano i canti de' Bardi de' tre Ordini superiori.

Dopo lo stabilimento del Cristianesimo in Irlanda, i Druidi scomparvero, ma l' Ordine de' Bardi conservò tutte le sue istituzioni, colla sola differenza, che in vece d'indirizzare i loro inni a' falsi Dei del paganesimo, consacrarono le loro Arpe e le loro voci alle lodi del Dio de' Cristiani.

Colmati d'onori, di ricchezze e di possanza, rivestiti di straordinarj privilegi, possessori d'un'arte, la quale manifestava il suo potere sull'anima umana, rispettati dai Grandi e dal popolo per l'estensione delle loro cognizioni, i Bardi divennero insolenti, e di una corruzione intollerabile.

Le loro ricchezze erano immense, i loro privilegi eccessivi; le stesse terre che a' medesimi si regalavano furono considerate come sacre, ed esenti da qualunque imposizione. Oltre a queste terre, i Bardi aveano anche il diritto di essere mantenuti a spese dello Stato durante la metà dell' anno. Andavano in alloggio ove loro piaceva. Sotto il regno di Ugo ebbero l'arroganza di domandare ornamenti simili a quelli che il Re portava sul suo abito. Ingiuriarono la Nobiltà, e si resero colpevoli di mille eccessi. Il loro numero accrebbe al punto che formava la terza parte della nazione. Le arti languivano per mancanza d'operai, l'agricoltura per mancanza di lavoratori. Finalmente il Re si

vide in obbligo di convocare nel 580 un'Assemblea nazionale; l'oggetto principale dovea essere l'espulsione e la totale abolizione dell'Ordine de' Bardi, ma esso si ridusse solo a diminuirne considerevolmente il numero ed i privilegi. Si esiliarono solo i più colpevoli.

L' irruzione de' Danesi arrestò in Irlanda i progressi dell'arte, e fece subentrare in breve tempo la più profonda ignoranza. Questi Barbari distrussero tutti i collegi de' Bardi, e bruciarono i loro libri. Quei Bardi che potevano salvarsi, si nascosero ne' boschi, deserti, o nelle montagne; gli altri furono messi in cattività. Le loro Arpe, siccome quelle degl' Israeliti in una simile occasione, divennero mute, o non resero più che suoni lamentevoli nelle solitarie valli.

Dopo l'espulsione de' Danesi, il re Brien rese alle arti e all'Ordine de' Bardi il loro splendore. Egli stesso era musico. L'Arpa che adoperava, dopo d'esser passata per un' infinità di mani, fu deposta nel 1782 nel Museo del collegio della Trinità a Dublino.

Fino da quel tempo l'Irlanda venne inquietata da frequenti guerre, e le arti s' ecclissarono e ricomparvero a norma delle vicissitudini della guerra. Nel medio evo, ad onta della schiavitù cui soggiaceva tutto il paese dagl' Inglesi, il gusto della musica e della poesia non era spento; ma nel secolo XI, dopo la conversione de' Normani, gl' Irlandesi tentarono di rimettere le cose nel primiero stato, ma inutilmente. Le fondazioni non erano ricche abbastanza, ed il zelo per le arti non avea più lo stesso fervore. I Bardi erano divisi in due classi, in quella degli storici, o antiquarj, e in quella composta di rassodisti e di panegiristi, i quali sembrano aver riuniti in sè i caratteri di *Trovatori* e *Giocolari*.

Varj poemi attribuiti ad Oifin, o Ossiano, erano l'opera de' Bardi di que' tempi.

Il titolo di Bardo, tenuto anticamente in tanta riverenza in Irlanda, cominciò a cadere sotto il regno d' Elisabetta. Questa Regina abborriva l'impero ch' essi conservarono nello spirito de' Capi della nazione, e li spogliò de' loro appoggi e privilegi in modo tale, che ben presto furono ridotti ad una vita errante, a poco presso come quella de' *Menestrieri*. Sotto i regni successivi furono avviliti sempre di più, e finalmente si dispersero e scomparvero affatto. L'ultimo di quest' Ordine, il nome di cui meriti d' esser conservato, è Turlough O' Carola, morto nel 1738. I suoi versi s' innalzarono oltre la mediocrità; a lui devonsi in gran parte le migliori arie irlandesi. I suoi canti, comunque semplicissimi, piacciono tuttora alla gente di gusto.

BARDITO, chiamavasi il canto guerriero degli antichi Tedeschi. *V.* l'articolo precedente.

BARITONO, s. m. Qualità di voce che tiene il mezzo fra il Basso ed il Tenore.

BARITONO, o sia *Viola di Bordone*, che si dice inventata nel 1700, è una specie di strumento d'arco simile alla Viola da gamba con sette corde di budello, che d'una parte si sonano coll'arco, e con sedici corde d'acciaio dall'altra, le quali s'intuonano colla punta del pollice. Ha un suono molto aggradevole, ma per la difficoltà del maneggio è solo atto a pezzi di musica di un movimento moderato. L'Haydn ha composto 163 pezzi per il Baritono, strumento favorito assai dal defunto principe Nicola Esterhazy.

BAROCCO, adj. Una musica barocca è quella in cui un'armonia si confonde coll'altra, quando è carica di dissonanze e di modulazioni bizzarre, quando il canto è duro e poco naturale, e l'intuonazione difficile.

BARRA, s. f. *V.* STANGHETTA.

BAS-DESSUS. Parola francese che corrisponde al nostro Mezzo soprano.

BASE, s. f. Dice lo stesso che Tonica, e Suono fondamentale. (*v.* anche l'articolo MODO).

La parola inglese *Base* (pron. *bes*) equivale alla parola *Basso*.

BASES (βάσεις) *gressus rhythmici*, Battute, Misure.

BASIS (βάσις) *Plausus rhythmicus*, Battuta musicale.

BASSE CONTRAINTE (franc.) Basso ostinato (*v.* questo articolo.)

BASSE DE VIOLE. Antico nome francese della Viola da gamba.

BASSE DE VIOLON, era il nome antico francese del Contrabbasso.

BASSE DOUBLE. Specie più grande del Contrabbasso.

BASSE DE HAUTBOIS, o *de Cromorne*. Antico nome francese del Fagotto.

BASSO, s. m. Questa parola significa, 1) la più profonda fra le voci principali, in cui si suole dividere tutta l'estensione de' suoni, che le voci umane possono produrre. Essa è propria agli uomini adulti, e si ha osservato, che a norma del clima, della maniera di vivere ec. è più comune in alcune nazioni che in altre; così di rado produce l'Italia voce profonda di Basso, mentre ne abbonda la Germania. La voce umana che si chiama Basso s'estende ordinariamente dal *sol* o *fa*, prima riga o sotto chiave di Basso al *re* o *mi* sopra le righe. 2) La parola *Basso* significa pure *grave*, come opposto all'acuto. 3) Indica

uno strumento d'arco con cinque a sei corde, accordate differentemente, che si usa in alcuni siti della Germania fra i contadini, per accompagnare la musica da ballo; la sua dimensione tiene il mezzo fra il Contrabbasso ed il Violoncello. La parola *Basso* significa pure 4) la voce fondamentale d'un pezzo di musica, sia vocale o strumentale. Un tale Basso fondamentale è la propria base dell'armonia, mentre contiene delle successioni di suoni, dai quali, considerando la cosa armonicamente, risulta la melodia.

Per capir bene ciò, conviene richiamar alla memoria, che ogni suono grave fa pur sentire altri suoni concomitanti, de' quali l'orecchio distingue più chiaramente l'Ottava colla sua Terza e Quinta, vale a dire, la così detta *Triade armonica*. L'esistenza di tutte le corde d'un tuono, p. e. l'esistenza di *do re mi fa sol la si* nel tuono di *do maggiore*, non abbisogna d'altro che l'esistenza della voce fondamentale *do* e della sua Sopraquinta e Sottoquinta *sol* e *fa*, le quali, come vedrassi nel decorso di questa Opera gli s'avvicinano il più. Imperciocchè i suoni concomitanti del *do*, sono *do mi sol*;

sol, — *sol si re*, e
fa, — *fa la do*.

Se dunque tali suoni superiori, la cui esistenza trovasi nelle accennate voci fondamentali, vengono fra di loro in varia alternativa uniti ad una melodia, e si faccia sentire con ognuno de' medesimi quella voce fondamentale, dalla quale viene generato come suono concomitante, risulterà quel suono che propriamente si chiama Basso fondamentale, e nel medesimo tempo si avrà una concordanza di suoni, fondata sulla stessa natura del suono. Mettendo poi ad un tale canto unito al suo Basso gli altri suoni concomitanti per una terza o quarta voce, si avrà una piena armonia, che verrà determinata dalla serie delle voci fondamentali. E quando i suoni di queste singole Triadi alternano fra di loro, e si rivoltano in modo che l'uno o l'altro de' suoni concomitanti diventi voce fondamentale, si avrà quella specie di tessitura di suoni che nel senso più stretto vien appellata armonia.

Si comprende facilmente che il piacere prodotto da una bella e semplice melodia, cresce ancora di più da siffatta naturale unione simultanea de' suoni. Una tale voce fondamentale colle sue voci medie può inoltre rendere più sensibile il ritmo nel canto figurato. Ma il più eminente vantaggio che la melodia acquista da una voce fondamentale, o sia dall'armonia in generale, si è la maggior precisione della sua

espressione, e le differenti modificazioni che le dà una variata armonia. Il brevissimo esempio della Fig. 26 mostrerà la verità di questa asserzione, e l'importanza della voce di Basso.

Concludiamo dunque che, quantunque la melodia possa già da sè stessa esser bella, esprimere sentimenti varj, ed eccitare del piacere; essa però acquisterà più alta perfezione solo col mezzo d'una voce fondamentale, analoga al suo carattere, e dell'armonia sopra cui è appoggiata, quindi l'espressione del sentimento ne sarà esattamente precisata.

BASSO, s. m. Cantante che canta la voce umana più grave (*v.* l'articolo precedente).

BASSO CANTANTE, quello che forma la Parte più grave della musica vocale. Alcuni danno questo nome al Basso sensibile (*v.* questo articolo).

BASSO CIFRATO, o sia *Segnatura numerica.* Allorchè il sommario armonico d'un pezzo musicale, vale a dire, il complesso de'suoi Accordi, viene rappresentato in cifre ed altri segni, posti sulle Note d'una voce fondamentale, ciò avrà il nome di Basso cifrato. Onde la segnatura numerica non sia troppo moltiplicata, si è convenuto d'abbreviarla nel caso che non vi sieno particolari eccezioni. Per tal modo si segnerà p. e. l'Accordo di Sesta col numero 6, quello di Settima col 7, quello di seconda con 2, in vece di $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$. Nelle Triadi s'omettono affatto i numeri, e il Modo maggiore e minore s'indica nel decorso del pezzo musicale co'soliti Accidenti sopra le Note fondamentali; eccettuato quando alla Triade precede o segue sullo stesso Basso un altro Accordo, in allora bisogna esporla in cifre come per esempio $\begin{smallmatrix}6&5\\4&3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5&6\\3&4\end{smallmatrix}$, 57, 98 ec. Gl'Intervalli eccedenti hanno una linectta a traverso della cifra, ed i diminuiti un *b* innanzi alla medesima. Una o più linee orizzontali indicano il proseguimento dello stesso Intervallo, o de'medesimi Accordi; esempio: $\begin{smallmatrix}5&-\\4&3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6&—\\3&—\end{smallmatrix}$, $7 \,\Big|\, \begin{smallmatrix}—&5\\—&3\end{smallmatrix}$ ec.

Conviene per altro sapersi che la segnatura numerica varia assai fra i differenti moderni autori musicali, lo che ne rende sovente assai difficile, e quasi impossibile l'esecuzione a quelli, che non trovansi iniziati ne'nuovi segni introdotti. Considerando però che ne'tempi attuali, in cui la musica di Chiesa conta pure de'pezzi con movimenti veloci, il sonare bene e con molta speditezza un Basso cifrato, resta

una vera impossibilità; aggiungendo poi a tale difficoltà di sonare nei Tempi veloci, la confusione che nasce da'nuovi ed arbitrarj segni introdotti, si concederà, che sarebbe meglio, se gli organisti, la maggior parte de' quali sa ben poco la musica, avessero esposti innanzi a sè sopra due righe, uno in chiave di Violino e l'altro in chiave di Basso, tutti gli Accordi coi loro suoni fondamentali, come di fatti l'Ab. Vogler li espose in una delle sue Messe, composta nel 1779 (*v.* pure l'articolo seguente).

BASSO CONTINUO, Basso senza Pause. Generalmente si confonde col Basso cifrato (v. l'articolo precedente), coll' Accompagnamento, col sistema degli Accordi, e le loro progressioni ec., facendone inventore Lodovico Viadana, Lodigiano, e maestro di Cappella a Fano e Mantova. Lo storico Wolfango Gasparo Prinz mette questa invenzione nel 1606, altri nel 1613 e nel 1620. Tale varietà d'opinioni proviene dalle differenti edizioni fatte dell'Opera di Viadana, intitolata: *Opera omnia sacrorum concentuum, cum basso continuo et generali, organo applicato, novaque inventione pro omni genere et sorte cantorum et organistarum accommodata. Adjuncta insuper in basso generali hujus novae inventionis instructione, et succincta explicatione, latine, italice et germanice.* Venezia e Francoforte sul Meno, 1609, 1613, 1620. Il Forkel, citando tale Opera nella sua *Letteratura generale della Musica, p.* 349, dice, che la storia di questa invenzione merita un esame più rigoroso, mentre ne sussistono alcuni vestigj prima del secolo XVII, ma ei tace affatto sul contenuto dell'Opera stessa. Il Gerber nel suo nuovo Lessico biografico dice in generale, che contiene 146 Concerti. Forse non è altro che una traduzione ed aumentata edizione di un'altra Opera anteriore del Viadana, che porta per titolo: *Cento Concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci con il Basso continuo per sonar nell' Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori e per gli Organisti. Di Ludovico Viadana. Opera Duodecima. In Venezia, appresso Giacomo Vincenti,* 1603. 5 Volumetti in 4. Il primo ha per soprascrizione *Canto*, il secondo *Alto*, il terzo *Tenore*, il quarto *Basso*, ed il quinto *Basso per sonar nell' Organo degli cento Concerti.* Ognuno vede che il titolo italiano dice quasi lo stesso del titolo latino sino all' *Adjuncta ec.*; ma l'Opera italiana contiene anch' essa una breve e succinta istruzione pel Basso continuo. Dal tutto rilevasi, che il Viadana ne sia l'inventore, ma tale Basso continuo nulla ha da fare collo

segnature numeriche, e meno ancora colla dottrina della progressione degli Accordi. In prova di ciò si dà in ristretto il discorso dallo stesso Viadana premesso alla sua Opera italiana.

» A' BENIGNI LETTORI

LODOVICO VIADANA

Molte sono state le cagioni (cortesi Lettori) che mi hanno indotto a comporre questa sorte di Concerti: fra le quali questa è stata una delle principali: il vedere cioè, che volendo alle volte qualche Cantore cantare in un Organo o con tre voci, o con due, o con una sola, erano astretti per mancamento di compositioni a proposito loro d'appigliarsi ad una, o due, o tre parti, di Mottetti a cinque, a sei, a sette, ed anche a otto, le quali per l'unione che devono havere con l'altre parti come obbligate alle fughe, alle cadenze, a' contraponti, et altri modi di tutto il Canto, sono piene di pause longhe, e replicate, prive di cadenze, senz'arie e finalmente con pochissima et insipida seguenza: oltre gl' interrompimenti delle parole tutt' ora in parte taciute, et alle volte ancora con disconvenevoli interpositioni disposte, le quali rendevano la maniera del canto, o imperfetta, o noiosa, od infetta, et poco grata a quelli, che stavano ad udire: senza che vi era anco incommodo grandissimo de Cantori in cantarle. Là dove havendo poi volta non poca consideratione sopra tali difficoltà, mi sono affaticato assai per investigare il modo di supplire in qualche parte a così notabile mancamento et credo la Dio mercè d' haverlo all' ultimo ritrovato, havendo per questo effetto composti alcuni di questi miei Concerti con una voce sola per i Soprani, per gli Alti, per i Tenori, per i Bassi: et alcuni altri poi per l'istesse Parti accompagnate diversamente: con haver riguardo a dare in esse soddisfatione ad ogni sorte di cantanti, accoppiando insieme le parti con ogni sorte di varietà, talmente che non vi sarà Cantante che non possa havere qua dentro copia di Canti assai commodi, e secondo il gusto suo per farsi honore ». Ciò risguarda propriamente l'invenzione. Un'altra ragione d'aver pubblicato questi Concerti (continua il Viadana) si è che questa sua invenzione, fatta circa sei anni prima a Roma (dunque circa il 1597, e non già come asserisce la maggior parte degli autori ne' primi decennj del susseguente secolo) trovò quivi molto applauso, ma nel medesimo tempo non pochi imitatori, che pubblicarono in istampa simili

Concerti. Seguono dodici regole, che in sostanza prescrivono: di cantare questi Concerti gentilmente, con leggiadria, di non aggiungere alcuna cosa più di quello che sta scritto; l'organista soni semplicemente la partitura; se vuol fiorire le cadenze ec. dee sonare in maniera di non coprir il canto; l'organista farà bene di dar prima un'occhiata al Concerto da cantarsi, per intenderne la natura; egli faccia le cadenze al vero luogo, e se un Concerto comincia a modo di Fuga, comincj anch'egli con T. S.; osservar bene tutti gli accidenti; il cantar questa sorta di musica senz'organo produce dissonanze; i Falsetti fanno più effetto in questi Concerti che i Soprani; in un Concerto a voci pari l'organista non soni all'acuto, e viceversa; per sonar la parte più speditamente, egli farà bene di estenderne l'Intavolatura ec. In tutte queste regole non si fa menzione alcuna di segnature numeriche, le quali non trovansi neppure nel succitato quinto volumetto, che ha per titolo *Basso continuo*, ma si distingue bensì dalle altre voci col non aver delle pause. Non si comprende adunque come l'Ab. Vogler nel suo *Manuale per la dottrina dell'Armonia e pel Basso generale*, p. 129, asserisca con tanta certezza tutto il contrario, che il Basso continuo, vale a dire, senza Pause, esisteva prima di Viadana, il quale in sua vece introdusse il Basso cifrato. Ecco il modo come si esprime: » Nei tempi in cui incominciavasi ad adoperare l'organo come accompagnamento, l'organista teneva innanzi a sè tutta la Partitura. Si cantava la musica in Tempo assai lento, di modo che il sonatore d'Organo avea tempo sufficiente a riflettere, ed a seguire i cantanti. Alle volte vi èbbe però il caso che la voce superiore, o sia il Soprano, era più basso della stessa voce di Basso; ciò diede luogo ad un particolar Basso d'Organo senza Pausa, detto per tal motivo *Basso continuo*. Ludovico Viadana, maestro di Cappella nel Duomo di Mantova, propose finalmente ne' primi anni del secolo XVII di cifrar il Basso, e di segnarne gli Accordi, che si devono unire al suono fondamentale ». Nulla di ciò disse il Viadana nelle sue regole surriferite, anzi prescrive all'organista di sonare la Partitura. Egli è poi una cosa notabile, che Galeazzo Sabbatini, autore musicale contemporaneo del Viadana, tace affatto dell'attribuitagli invenzione del Basso continuo, presa nel senso dell'arte d'accompagnare una voce di Basso con segnature numeriche ec. Nella sua Opera intitolata: *Regola facile et breve per sonare sopra il Basso continuo, nell'Organo, Monocordo, o altro simile strumento. Dalla quale in questa prima parte ciascuno potrà da sè imparare da i primi principj quello che sarà necessario per simil effetto. Ve-*

nezia, per il Salvadore, 1628; 30 pag. in 4., trovansi da per tutto Bassi cifrati e regole per l'accompagnamento. Nella dedica al Canonico Michel Angelo Lepido, in data di Pesaro, 30 gennaro 1628, l'autore asserisce di essere l'inventore di queste » *Regole di sonare sopra il Basso nell' Organo* », e che pubblicherà una seconda parte contenente molte specie d'accompagnamenti con segnature numeriche, e la maniera di trasportare. Il primo capitolo ha in margine » *Inventione dell' autore* » ed il testo principia come segue: *Per sonar il Basso continuo nell' Organo* ec., *e per portare le mani così di grado come di salto, per saper anco in breve tempo senza guardar su la tastatura se una tal nota vada toccata dalla mano sinistra col tasto solo, ovvero con la terza, o con la quinta, o con altra consonanza, e quale uffitio sia della destra*, il che da nessuno fin' hora, per quanto ho potuto vedere, è stato palesato *ec.* » Seguono i varj accompagnamenti de' Bassi ascendenti e discendenti, e via discorrendo. Forse l'Autore intende colla sua invenzione la così detta *Regola d' Ottava.*

BASSO FIGURATO, è quello che viene presentato con figure di differente valore, in vece di una Nota sola.

BASSO FONDAMENTALE, o GENERATORE, è il contrapposto del Rivolto, o sia Basso sensibile, e s' intendono i tre suoni fondamentali d'ogni suono, vale a dire la Tonica e sua Quarta e Quinta, le quali, essendo per così dire i capi di famiglia, costituiscono il carattere del tuono, e sono i più sensibili all' orecchio, e quindi le armonie più essenziali; chi mai non conosce la formola tanto frequente della Fig. 27?

A questi tre suoni fondamentali devono riferirsi tutti gli Accordi nell'armonia, se mai l'intera tessitura armonica debba avere una connessione ragionevole ed analoga alla natura del tuono. Sarà dunque Basso fondamentale o generatore solo quello che avrà sopra di sè Terze progressive e congiunte. Tale Basso è il primo e l'unico fra gli Accordi, tanto per la sua pienezza e robustezza d'armonica, quanto per la facilità che somministra, onde riconoscere sull' istante il grado della Scala del tuono, in cui si trova, e la proprietà della di lui armonia. Ad onta però di tali prerogative non se ne fa quasi mai uso pratico. Esempj di Bassi fondamentali trovansi nella Fig. 28.

BASSO OSTINATO. Formola, o certe figure di Note nella voce fondamentale che continuano per un po' di tempo senza interruzione.

BASSO SENSIBILE, o CANTANTE è il contrapposto del Basso fondamentale, e si rende padrone indistintamente delle consonanze

e dissonanze, col prender luogo ora sulla Nota fondamentale, ora sulla Terza, ora sulla Quinta, ed ora sulla dissonanza aggiunta a quel dato Basso fondamentale o generatore, a misura de' suoi Rivolti.

BATON. Nome francese della sbarra che attraversa perpendicolarmente una o più linee del Rigo, indicando le Pause maggiori, e si dice, *Baton à deux mesures*, Pause di due Battute; *Baton à quatre mesures*, Pausa di quattro Battute.

BATON DE MESURE. Rotolo di carta, col quale i compositori francesi battono la Misura.

BATTAGLIA, s. f. Nome d'un componimento musicale, in cui si cerca d'imitare coi suoni il fracasso di guerra, ed i diversi stati di una battaglia. Abbiamo una gran quantità di simili ridicolaggini per Pianoforte, per due Flauti ec. Nondimeno riesce in parte di qualche effetto per grande orchestra, come p. e. *la Battaglia d'Aspern*, eseguita alcuni anni sono dalla Banda del reggimento Deutschmeister sul nostro Teatro Re, in cui le raganelle col Tamburone imitarono assai bene il fuoco di moschetteria e le cannonate.

BATTERE LA MUSICA, BATTERE LA SOLFA, o ZOLFA. Distinguere i Tempi con movimenti della mano o del piede, i quali ne regolano la durata, e rendono nell'esecuzione perfettamente uguali in valore cronico tutte le Misure.

Nella maggior parte d'Italia usasi di battere la prima e seconda parte della Misura, e di segnare le altre col movimento della mano in aria. In Germania e in Francia si batte solo il principio della Misura, indicando le altre parti della medesima con movimenti della mano a destra, a sinistra, e per aria.

Rousseau asserisce che gli antichi battevano la musica in ordine rovescio, cioè alzando la mano o il piede nel Tempo forte, e battendo nel Tempo debole.

Del modo di battere ne' varj Tempi si parlerà nell'articolo TEMPO.

BATTIMENTO, s. m. Specie di Mordente, o come altri vogliono, di Trillo, il quale in vece d'una Nota più alta comincia dalla Nota più bassa della principale.

BATTITORE DI MUSICA, colui che batte la musica (*v.* l'articolo BATTERE LA MUSICA).

Un tale individuo chiamavasi presso i Greci antichi κορυφαιος, *Corifeo*, perchè stava in mezzo all'orchestra sopra un posto elevato, per esser veduto e sentito da tutta l'orchestra. Ordinariamente si batteva la Misura col piede, nel qual caso i corifei chiamavansi anche

ποδοκτυπει, e ποδοψοφοι. Presso i Romani, i quali adottarono questa maniera greca di battere la Misura coi piedi, aveano il nome di *Pedarii, Podarii*, e *Pedicularii*. Per rendere la percussione del Tempo sensibile assai, si servivano di suole di ferro sotto i piedi, dette dai Greci κρυπεζια, κρυπλα, κρυπτα, e dai Romani *Pedicula, Scabella*, o *Scabilla*, attesa la somiglianza ai piccoli sgabelli.

Un altro modo di battere la Misura eseguivasi colla mano, e in allora il Battitore chiamavasi *Manductor*. I Greci adoperavano gusci d'ostriche, ossa di animali, od altri corpi duri, battendoli colle mani l'uno contro all'altro.

Alcune nazioni hanno particolari maniere di battere la Misura. I Chinesi si servono a tale uopo de' Tamburi. Gli Ungaresi, ballando le loro danze nazionali, segnano contemporaneamente la Misura cogli speroni de' loro stivali, o *cisme*, battendoli l'uno contro l'altro. I Portoghesi nelle loro danze scoppiano la Misura colle dita (*v.* a chufa); gli Spagnuoli colle Nacchere ec.

I Compositori italiani battono in chiesa con un quadernetto di carta, durante tutta l'esecuzione della musica; disturbo, che solo può essere scusabile in certe circostanze. I primi violini in teatro battono la Misura col piede. Nella Germania non esistono simili Battitori, e l'esecuzione musicale in qualunque siasi locale, riesce a meraviglia, composta anche da più centinaja di persone.

V'è anche un'altra specie di *Battitori di musica*, i quali, non essendo per niente Maestri compositori, si procurano una certa quantità di pezzi di musica di chiesa, vanno a mercarli qua e là, e s'ergono in direttori, usurpando il titolo di Maestri. Per lo passato in varie città furono prese delle provvidenze contro simile abuso, il quale non fa che avvilir l'arte a danno degl'interessi de' Maestri, e prostituirla agli occhi del filosofo e del Cristiano, giacchè, senza riguardo, applicano anche alle Arie buffe le sacre parole.

BATTOCCHIO, s. m. Nome di strumento ausiliario che intuona varj altri strumenti, come p. e. il Salterio tedesco, la campana ec.

BATTUTA, s. f. *V.* tempo.

Si dà anche tal nome a quel ruotolo di carta, con cui i direttori di musica in chiesa segnano il Tempo (*v.* baton de mesure, battitore di musica); come pure alla Pausa della Semibreve.

BECCO, s. m. Parte del Clarinetto che si mette nella bocca, quando si vuol sonare questo strumento.

BECCO POLACCO. Nome della massima specie della Piva.

BEDON DE BISCAYE, è, secondo Mersenne, un piccolo timpano, che si sona colle dita, e il di cui cerchio è munito di Nacchere, che battono le une contro le altre nel sonarlo.

BE, *V.* SOLMISAZIONE.

BEFFROI. Nome francese del *Tam-tam*. *V.* questo articolo.

BELLE ARTI, *V.* ARTE.

BELLO, adj. La maggior parte degli Estetici definisce il Bello come ciò, che colla sua *forma* occupa in modo facile e regolare la fantasia e l'intelletto, e quindi piace.

Il bello *piace*, ma anche l'aggradevole, l'utile, il vero, il buono piacciono; il piacere del bello deve quindi differire dal piacere di questi ultimi.

L'*aggradevole* è quello che soddisfa le nostre inclinazioni. L'uomo come Essere sensuale ha una quantità d'inclinazioni e d'instinti, i quali però lasciano ridursi a tre principali, cioè: all'instinto della conservazione di sè stesso, che si può chiamare *egoistico;* a quello della sua propagazione, che può dirsi parte *egoistico*, parte *simpatico;* e a quello della società, che è meramente *simpatico*. Soddisfatti questi instinti, cagionano un piacere, altrimenti il dolore. Il piacere dell'aggradevole suppone dunque il desiderio, diversamente ne nascerebbe un'indifferenza.

L'*utile* viene considerato come scopo dell'aggradevole, e si distingue mediante la riflessione; il mero instinto (*instinctus brutus*) sta ristretto nell'aggradevole, mentre l'utile si riconosce solo coll'intelletto, il quale riflette sulle cause ed effetti, e sulla connessione causale delle cose; giacchè l'esperienza c'insegna, che si adoperano delle cose disaggradevoli, anzi nocive, onde pervenire al godimento dell'aggradevole, p. e. medicamenti, veleni ec. L'utile dipende dunque dallo scopo a noi prefisso. Ed invece il Bello può anche essere aggradevole e utile, come p. e. un bel quadro può eccitare in noi una specie di sensuale diletto, un mercante ne caverà un grand'utile; ma tutte queste cose sono puramente accidentali della bellezza, e il vero amatore, scevro d'ogni passione e di cupidigia di danaro, le considera anzi come cose degradanti della medesima.

Il piacer logico e morale che in noi eccitano il vero e il buono, differisce pure dal piacere estetico. Il Bello può diffatti esser vero e buono, come p. e. una bella poesia ec., può essere conforme alle leggi della verità e del buono; ma esse non sono in verun modo necessarie per eccitare il piacere estetico, anzi questo può aver luogo senza

le medesime. Nessuno crede già all'esistenza di quelle divinità, di cui ci parla tanto la mitologia greca, e ognuno disapprova il culto religioso di esse; eppure ci piacciono le composizioni plastiche d'un Giove, d'un Apollo, d'una Giunone, d'una Venere, come anche le composizioni poetiche che trattino delle loro debolezze, passioni, azioni immorali ec.

L'aggradevole e l'utile eccitano in noi un interesse *sensuale*, ed il vero e il buono un interesse *intellettuale*; il piacere del Bello non suppone assolutamente nè l'uno nè l'altro, ma un proprio interesse, che si può chiamare *estetico*. I primi due risultano dalla materia, il terzo dalla forma. Nullameno un racconto che c'interessa pel suo contenuto può anche essere rivestito di belle forme, e produrre un piacere anche da questo lato. Un'altra distinzione frá l'interesse materiale e formale sarebbe, che il primo precede al piacere, e l'ultimo lo segue. Laonde il Bello è interessante, perchè piace; ma l'aggradevole, l'utile, il vero e il buono piacciono, perchè interessano: per conseguenza il Bello è interessante, ma non tutto l'interessante è bello.

Il Bello può escludere ogni scopo, p. e. un bel canto, un bel poema ec., ed averne uno, come p. e. un bel palazzo, un bel mobile ec.

Fra gli oggetti de' sensi esterni, si può solo dare il predicato di Bellezza a quello della vista e dell'udito, poichè la percezione degli altri organi del senso esterno, piace solo mediante l'*impressione materiale;* ma oggetti visibili e udibili piacciono colla *sola forma*, e quel che non piace colla forma non è oggetto del piacer estetico.

Gli oggetti del senso interno sono in parte percezioni, parte affetti d'animo che ne risultano. Quindi è, che se questi debbono eccitare un piacere ed interesse estetico, conviene sieno composti ed esposti in modo che questa forma della composizione ed esposizione, riesca percettibile con proprio piacere.

Ci ha per conseguenza un Bello *esterno* ed *interno*, ovvero un Bello *fisico* e *intellettuale*, ed il secondo è la propria base del primo.

Siccome la percezione del Bello, atteso il suo rapporto all'ideale, innalza l'animo al di sopra del mondo fisico, ove tutto è finito, al mondo intellettuale, rappresentato dalla ragione come l'infinito complesso di tutto ciò, a cui si riferiscono le sue idee; così il Bello può anche essere definito come quello, che colla sua forma fa presentire l'infinito nel finito, e quindi piace. Non è dunque la vera contemplazione dell'infinito che il Bello ci presenta, ma un mero presentimento, vale a dire un'idea oscura di qualche cosa più alto, che non lascia descriversi con parole.

Un tale trasporto dell' animo operato dal Bello, dicesi *incanto*, perchè il Bello c'incanta, distaccandoci, per così dire, dal mondo sensuale, e avvicinandoci al mondo ideale. Tale incanto è ordinariamente muto, mentre ciò che pènsiamo e sentiamo allora è inesprimibile.

Il Bello ha quindi anche del *misterioso*, ed è quasi circondato con un velo, che ci lascia vedere soltanto l'infinito come un quadro vacillante nel lontano oscuro.

BEMOLLE, s. m. Carattere musicale, che ha la figura d'un ♭, ed il quale fa calare il suono d'un Semituono.

Vi sono due maniere d'impiegare il Bemolle. L'una è *accidentale*, quando nel decorso di un canto viene collocato a sinistra d'una Nota; in tal caso altera solo quella Nota che tocca, e tutte quelle dello stesso nome che trovansi nella medesima Misura; e se fosse sull' ultima Nota della Misura, e che nella Misura susseguente vi fosse per prima la stessa Nota, allora vale anche per questa, ma dopo non ha più alcuna forza. L'altra maniera d'impiegare il Bemolle è *in chiave*; in allora non è più accidentale, ma essenziale al dato tuono del pezzo musicale, quindi agisce in tutto il corso del medesimo, e sopra tutte le Note poste sullo stesso grado, a meno che non sia distrutto accidentalmente da un Bequadro, o dal cambiamento del tuono.

L'ordine con cui i Bemolli progrediscono in chiave si fa di Quarta in Quarta nel modo seguente:

si, mi, la, re, sol, do, fa.

Allorchè dopo aver impiegato il Bemolle accidentalmente, o in chiave, la modulazione richiede che la Nota bemollizzata sia abbassata ancora di un Semituono, si adopera il doppio Bemolle.

BEMOLLIZZARE, v. a. Mettere de' Bemolli in chiave, onde cangiare l'ordine e il posto de' Semituoni, oppure armare una Nota di Bemolle accidentale, sia per il canto, sia per la modulazione.

BEQUADRO, s. m. Carattere musicale segnato con un *b* quadrato e una lineetta perpendicolare all' ingiù della parte destra (♮), il quale, se viene dopo il Diesis fa calare di un Semituono, e se viene dopo il Bemolle fa crescere d' un Semituono, rimettendo in questa guisa il suono al naturale e premiero luogo. V' è però da fare una distinzione. Quando il Diesis o il Bemolle sono accidentali, in allora il Bequadro li distrugge sino a che si presenta un altro Diesis, o un altro Bemolle; ma quando ambidue questi Accidenti sono in chiave, in al-

lora il Bequadro toglie solo il loro effetto alla Nota che precede, al più anche a quelle dello stesso nome che trovansi nella medesima Misura.

Anticamente s' adoperava il Bequadro solo per distruggere l' effetto del Bemolle, e mai quello del Diesis, nel qual ultimo caso s' impiegava lo stesso Bemolle.

Il Bequadro si mette per lo più accidentalmente. Si pone in chiave allorquando il pezzo di musica, avendo cominciato con tre, quattro Diesis o Bemolli, o con un solo, passa in un tuono, il quale ne richieda un numero minore, o nessuno: in tal caso il Bequadro figura solo in chiave sullo stesso posto, ove si è operato il cangiamento di tuono.

BERGAMASCA, s. f., era una spezie di danza ed Aria di ballo in uso nel secolo passato. Se ne trovano in molte Raccolte di Sonate di Violino e Liuto di que' tempi.

B FA. Con questo nome venne distinta la Quarta naturale di *fa*, detta in oggi *si bemolle*.

B FA SI, *V.* l'articolo A.

BIANCA, s. f. Nome della Minima.

BIBLIOGRAFIA MUSICALE. Libro, il quale contiene in ordine sistematico, cronologico, e nel modo più perfetto possibile, la completa descrizione di tutti i titoli *originali* delle Opere musicali, teoretiche e pratiche, storiche e filosofiche, stampate o manoscritte, di tutti i tempi, e d' ogni nazione, coll' *intero* nome, e cognome (se mai è possibile) dell' autore e dell' editore, la forma del libro, il numero de' volumi, delle pagine e delle edizioni.

Siffatta Bibliografia acquista maggior pregio, se di quando in quando (in ispecie se il titolo di qualche Opera per sè non è chiaro abbastanza, o che l' Opera stessa possa interessare) vi è pur aggiunto brevemente od anche per esteso il contenuto della medesima. Sarà poi importante per lo storico, di non omettere possibilmente l' anno e il luogo della nascita, della morte, e la professione dell' autore. Tutte queste cose sono però meramente accessorie per un Bibliografo, il quale non s' occupa della storia della letteratura musicale, come anche, rigorosamente parlando, non è il suo dovere di accennare con segni di convenzione il valore intrinseco d' ogni libro. Il negoziante dimanda con ragione, che vi sia pure indicato il prezzo; ma in un' Opera di tal sorta ciò è affatto impossibile, e inutile per rispetto a' libri antichi; la sua pretesa può quindi esser valida al più, trattandosi de' libri moderni. In questo caso bisognerà anche citare i prezzi delle varie edizioni

de' paesi differenti, e, ciò che può interessare egualmente i mercanti di libri, i cangiamenti fatti dagli editori, quando ne siano accaduti.

Del resto s' intende da sè, che colui il quale vuole scrivere una Bibliografia simile, deve non solo possedere una Biblioteca immensa, e in mancanza di questa, rivolgere molte Biblioteche pubbliche e private, procurarsi tutti i cataloghi di libri necessarj al suo uopo; ma egli deve pur essere uomo letterato, gran conoscitore di lingue, e armato d' una pazienza ferrea.

BIBLIOTECA MUSICALE. Collezione o sia raccolta di tutte le Opere musicali, teoretiche e pratiche, storiche e filosofiche, di tutti i tempi, d' ogni nazione, disposta cronologicamente, o alfabeticamente, o nazionalmente; classificata in musica vocale e strumentale, o in musica ecclesiastica, teatrale, e di camera, stampata o manoscritta; annessavi anche, se ciò fosse possibile, una raccolta di tutti gli strumenti musicali antichi e moderni d' ogni nazione.

Le più famose Biblioteche musicali sono: quella dell' I. R. Corte di Vienna, la quale sarà tosto ordinata egregiamente ed a profitto del Mondo musicale (*); quella di Monaco in Baviera; quella del Conservatorio di Parigi, e quella del comunale Liceo musicale di Bologna, la quale fu raccolta dalle instancabili cure del P. Martini, e sta per essere posta in bell' ordine mercè le sollecitudini del sig. Barbieri.

Vi sono anche delle rispettabilissime Biblioteche musicali private, in Germania, in Inghilterra, ed in Italia, fra cui quella dell' Abbate Santini a Roma.

BICORDATURA, s. f. Nome della Scala doppia sugli strumenti d'arco.

BICINIO, s. m. Alcuni danno tal nome all' *a due*, ed a piccoli pezzi scritti per due Corni, o per due Trombe.

BIETTA, s. f. *V.* ARCO.

BILANCIA PNEUMATICA. Strumento con cui si misura il grado della forza o della compressione aerea negli Organi.

La Bilancia pneumatica consiste in un piccolo vaso, nel di cui coperchio trovasi un tubo di cristallo, forte circa mezzo pollice, in modo che si estende sin quasi al fondo; al di fuori del coperchio è lungo 6 a 7 pollici. Vicino a questo tubo vi ha una scala divisa in 60 gradi. A canto dello strumento trovasi una cannella, per l' orificio di cui si em-

(*) Si può credere che la Biblioteca musicale della cesarea Corte d'Austria, sia la più grande di tutte le altre esistenti in Europa, essendo stata raccolta da una serie di Imperatori, i quali tutti erano distinti filarmonici.

pisce il vaso con acqua sino al sito della cannella. Quindi è, che aprendo un buco in un canale pneumatico d' un Organo, e combaciandovi la cannella, il vento de' mantici compressi, secondo la qualità della sua forza, caccierà più o meno in alto l'acqua del vaso nel tubo di cristallo, e la scala annessavi indicherà i gradi della salita.

Per tal modo non solo si potrà indagare il grado della forza del vento, e rinforzarlo o indebolirlo mediante un peso maggiore o minore, messo sopra il mantice, ma si acquista anche il vantaggio, di poter con tale mezzo rendere uguale il grado del vento in tutti i mantici dell' Organo.

La Bilancia pneumatica fu inventata nel secolo XVII dal fabbricatore d' Organi Cristiano Förner a Wettin.

BINARIO, adj., dicesi quello che è diviso in due unità. Si dà il nome di *Binario* alla Misura a due Tempi, attesochè si divide in due parti uguali; essa è opposta alla Tripla, o Misura ternaria.

La Misura binaria chiamavasi imperfetta, e la Misura ternaria avea il titolo di perfetta, poichè gli antichi pretendevano che il numero tre, che non si divide, fosse più perfetto che il numero due. Per tale motivo segnarono la Misura ternaria con un circolo diviso, o con un circolo col punto in mezzo, ovvero con un circolo semplice, come la più perfetta di tutte le figure; e la Misura binaria con un semicircolo, o circolo imperfetto, sia semplice, o tagliato verticalmente, o col punto in mezzo. Di là vengono il *C* semplice, o il *C* tagliato verticalmente, i quali usiamo tuttora per indicare le Misure a due e a quattro Tempi.

BIOGRAFIA MUSICALE. Libro che contiene le notizie della vita, opere e scritti degli autori, compositori di musica, de' cantanti, sonatori, celebri dilettanti, fabbricatori di strumenti, editori di musica, di ogni tempo e d' ogni nazione; e in tal caso sarà *universale*. Ma se contiene simili notizie soltanto di qualche nazione, provincia, città ec., in allora dicesi *particolare*.

Per lo più v' è annessa anche la notizia de' ritratti, monumenti, medaglie, invenzioni musicali ec.

BIS. Parola latina che significa *due volte*, e che si usa nella musica, sia per far ricominciare un'Aria quando è finita, gridando *bis* a colui che l' ha cantata; sia per dinotare in un pezzo di musica, che uno stesso tratto di canto deve eseguirsi due volte consecutivamente, e in allora il *bis* viene sovrapposto al tratto di canto rinchiuso fra qualche segno, affinchè l' esecutore sappia ove comincia ed ove finisce.

BISCHERO, s. m. Nome di quel pezzetto di legno applicato nel

manico degli strumenti da corda, e mobile, al quale s'attaccano le corde, perchè, girandolo, si ottenga la maggiore o minore tensione di quelle.

BISCROMA, s. f. Nota musicale rappresentata con un *o* chiuso e la gamba con due tagli.

BISSEX, s. m. Strumento con 12 corde che somiglia alla Chitarra, inventato nel 1770 da un cantante parigino di nome Vanhocke. La sua estensione era di tre Ottave e mezza.

B MI. Con tal nome venne distinta la Settima maggiore di *do*, e che oggi si chiama *si*.

BOBISAZIONE, s. f. *V.* SOLMISAZIONE.

BOCCA, s. f. Si dà tal nome all'apertura orizzontale, praticata al di sotto d'una canna d'anima dell'Organo, per cui il vento passa dalla fessura nella canna. Sebbene tal canna sia aperta alle due estremità, egli è da questa bocca che parla. Se è troppo aperta, la canna risona quasi niente, e se lo è troppo poco fa sentire un fischiare disaggradevole.

Le canne di lingua non hanno bocca alcuna; l'aria messa in vibrazione dal tremore della linguetta di metallo, percorre tutta l'estensione della canna, e sorte per la sua estremità superiore (*v.* l'articolo ORGANO).

BOCCHINO, s. m. Piccol emisfero concavo di metallo, di avorio, o di legno duro, forato nel mezzo, che serve per intuonare il Corno, il Trombone, il Serpentone ec.

BOCEDISAZIONE, s. f. *V.* SOLMISAZIONE.

BOEMIA (brevi cenni storici della musica di). La Boemia ha prodotto una prodigiosa quantità d'eccellenti compositori e sonatori. Tale fenomeno spiegasi primieramente dalla felice disposizione e dalla inclinazione che i suoi abitanti hanno sempre mai avuto per la musica; secondariamente dalla magnificenza del culto divino che ne' tempi passati vi esisteva. Già nel secolo XV e XVI varie affratellanze si formarono nella maggior parte delle città della Boemia, il cui nobile scopo era la glorificazione del culto divino col mezzo del canto, e la propagazione della divozione e della carità cristiana. Rodolfo II, il di cui governo fu la più splendida epoca nella Letteratura e nella Storia dell'arti della Boemia, stipendiò una numerosa Cappella, composta d'artisti italiani e boemi. Ma l'epoca migliore per la musica incomincia coll'espulsione de' Protestanti dalla Boemia, sotto Ferdinando II e III. La magnificenza del culto divino dovea innalzare il trionfo della Religione

cattolica sul Protestantismo. In ogni convento, e in ogni parrocchia esistevano de' fondi al mantenimento della musica del Coro, e le ricche abbazie gareggiavano anch'esse a mantenerla per mero zelo e carità. Ne' seminarj e collegj de' Gesuiti, la musica costituiva la parte principale de' diletti e delle ricreazioni. Lo studente e l'artista musicale erano due cose indivisibili; anzi la musica era un'ottima raccomandazione per essere ben accolto ne' conventi, nelle società, e persino come cameriere. Di qual eccitamento non dovea esser tutto questo, per i parenti, a far insegnare la musica a' figliuoli! Ma i mezzi di impararla non mancavano in nessun sito della Boemia; persino nel più piccolo borgo v'era un maestro di scuola, il quale nello stesso tempo dovea praticare la musica. In questo modo e fra tanti studiosi dell'arte nacquero insigni talenti musicali, tanto più in quanto i primi loro elementi erano quasi sempre il canto. Aggiungasi poi a tutte queste circostanze favorevoli anche quella, che i gran Signori erano amici e dichiarati promotori della musica. Essi facevano insegnare ai loro vassalli, e in molte case i servitori e gli ufficiali doveano sonare qualche strumento, ond'essere presti ad ogni momento per l'esecuzione di qualche Quartetto, Sinfonia ec. Basti un solo esempio. Il Quartetto, nella casa del conte Giuseppe Kinsky a Praga, era ancora composto in questi ultimi anni dal cameriere, il quale sonava il Violino primo, dal cocchiere, che sonava il Violoncello, e da due altri servitori che sonavano il Violino secondo e la Viola; e tutti eseguivano le loro parti con precisione e maestria. Varj altri della classe ricca tenevano Cappelle in casa, e davano accademie musicali in ogni settimana. Non recherà quindi meraviglia che la Boemia conti fra i suoi figli i Gasmann, i Gluck, i Misliweschek, i due Benda, gli Stamitz, i Seegert, i Punto, i Türk, i Brixi, i Werner, i Neubauer, i Kotzeluch, i Wanhal, i Krommer, i Girowetz, i due Dussek, i Reicha, i Gelineck, i Maschek, i Rösler, i Weber, i Witassek, i Fiala ec., e che fra i pochissimi Conservatorj di musica esistenti in Europa, la Boemia ne possedesse uno a Praga (*v.* anche l'articolo GERMANIA, ove parlasi di uno spettacolo unico nella storia musicale, datosi in quella città nel 1724).

BOLERO, s. m. Aria di canto e di ballo, in uso nella Spagna, accompagnata da più strumenti, o dalla sola Chitarra, ovvero dal Violino (*v.* Fig. 29).

BOMBARDA, s. f. Registro d'Organo di canne a lingua, aperto, di 16 ed anche di 32 piedi, imitato dopo lo strumento dell'articolo seguente, ed il quale serve d' Ottava bassa al Principale.

BOMBARDO, s. m. Strumento da fiato di legno, di cui si fece grande uso ne' secoli addietro. Somigliava in parte all' Oboe, avea sei buchi per le dita e varie chiavi, e una specie di scatola con un foro per l' imboccatura.

Le varie specie di Bombardo erano; 1) il *Bombardone* dell' enorme lunghezza di circa cinque braccia, con quattro chiavi, ed un' estensione dal *fa* Basso sotto righe, tagliato quattro volte, al *fa* quarta riga della medesima chiave; s' intuonava con un *S* a guisa del Fagotto. 2) Il *Bombardo*, che avea parimenti quattro chiavi, e un' estensione dal *do* Basso sotto le righe al *do* Basso sopra le medesime. 3) Il *Bombardo Basso*, o *Tenore*, coll' estensione dal *sol* Basso prima riga al *sol* Violino seconda riga. 4) Il così detto *Nicolo*, s' estendeva dal *do* Basso, secondo spazio, al *sol* Violino seconda riga, e avea una sola chiave. 5) Il *Bombardo piccolo*, pure con una sola chiave ed un' estensione dal *sol* Violino sotto le righe, al *re* quarta riga. 6) Il *Bombardo soprano* (Scialumò), ovvero *Piffero pastorale*, in uso tuttora in qualche paese, ha una sola chiave, e s' estende dal *fa* Violino, secondo spazio, al *la* acuto. Alcuni hanno anche due chiavi, e in allora va sino al *do*. Questo strumento di suono ruvido e strillante, ha dato origine al nostro Oboe.

BOMBARDO BASSO.
BOMBARDO PICCOLO.
BOMBARDO SOPRANO
BOMBARDONE.
} *V.* l' articolo precedente.

BOMBO, s. m., chiamavasi anticamente la ripetizione d' una Nota sullo stesso grado; per esempio, invece di sostenere il *do* nel valore d' una Minima, si faceva sentire otto volte, come se vi fossero otto Semicrome.

BOMBYKAS. Nome greco delle chiavi degli strumenti da fiato.

BOMBIX. Nome greco dell' antichissimo *Scialumò*.

BORDONE, s. m. Ordinariamente si dà tal nome alle canne o corde degli strumenti, che danno sempre lo stesso suono nel grave, come nella Piva.

Il Bordone chiamasi anche un Registro d' Organo di 16 e 32 piedi. Anticamente se ne intese la corda più grave degli strumenti d' arco.

BORDONIZZARE. Contrappunto rozzo, o sia, andamento di Terze e Seste.

BOURRÉE. Specie d' Aria a due Tempi, propria a una danza dello

stesso nome, che si usa nell'Alvernia. Ha due parti, ognuna di otto Battute, e comincia con una Semiminima in levare.

BOUTADE (francese). Nome antico d'un picciolo Balletto improvvisato.

BRANLE. Danza francese molto gaja, che si balla in giro sopra un'Aria breve nella forma di Rondò.

BRAVO, adj. Esclamazione per esprimere l'ammirazione dovuta ad un artista, attrice, o dilettante, che si distingue nell'arte musicale. Ma non sempre è questa impiegata pel vero merito. Il cattivo gusto, lo spirito di parte, l'adulazione la tributano non di rado o ad un genere che meriterebbe piuttosto disapprovazione, o soltanto per sostenere un puntiglio, o a delle doti estrinseche, o a de' personaggi, o al sesso a cui si vuol far la corte. Anche la creanza ha costume di usare, benchè talvolta a fior di labbro, simili espressioni d'applauso.

Talvolta vi si mettono, particolarmente ne' teatri, accademie ec., in qualche occasione delle distinzioni; e detto con un certo accento un po' maligno, p. e. *un bravo maestro* indica che la musica piace, ma che l'attore non vi corrisponde, e così viceversa acclamando soltanto l'attore, si disapprova la musica.

Più malignamente vien essa adoperata, allorchè il Pubblico s'accorge, che il compositore è stato plagiario, e quando sa da chi ha rubato il passo, applaude, tributando un bravo all'autore originale, p. e. *bravo Rossini*, vuol dire che il passo o la cantilena è sua, e non del compositore che sta al Cembalo.

Si usa anche in plurale *bravi*, *brave*, allorchè due o più cantanti o sonatori eseguiscono per eccellenza un Duetto, o Terzetto od altro pezzo concertato.

Anche ad un Corpo intero s'indirizza talvolta, p. e. *brava l' orchestra ec.*

Una picciola osservazione ancora. Molti hanno la strana abitudine di usare per la parola *bravo* tutt'altra prosodia in teatro che fuora del medesimo. Fa dunque specie a sentir gridare taluni a guisa de' Francesi *bravò* in vece di *bravo*, e quel che è peggio ancora, il sentire usata la sola ultima metà di questa parola, che, riducendosi a *vò*, null'altro vuol dire se non che: *io vado!*

BRAVURA, s. f. Si dice *Aria di bravura* (*v.* ARIA); *genere di bravura*, opposto ad un genere semplice e cantabile.

Si usa anche la parola *Bravura* per abilità, eccellenza dell'arte.

BREVE, s. f. Figura di Note rappresentate da un quadrilungo. In

oggi si usa talvolta in fine delle Fughe, e d'altri pezzi di musica sacra. La Breve avea anticamente nel così detto *Tempo perfetto* il valore di tre Semibrevi, e nel *Tempo imperfetto* valeva due Semibrevi.

BRILLANTE, adj., indica una modificazione di carattere: *Musica brillante; Esecuzione brillante* (*v.* il seguente articolo).

BRIOSO, o CON BRIO. Simile aggiunto all'*Allegro*, lo rende più vivace, deciso e spiccato.

BRODERIES, significa in francese *Abbellimenti.*

BUCCINA. Specie di Tromba di conica forma, che gli antichi Romani adoperavano nella guerra.

La Buccina che si usa nella musica militare moderna, è una specie di Trombone con un padiglione tagliato a guisa di gola di serpente. Tale forma pittoresca per l'occhio nuoce essenzialmente a' risultamenti dello strumento, il cui suono è più sordo, più duro, e più secco di quello del Trombone.

BUCCINO, s. m. *V.* l'articolo precedente.

BUFFO, A, adj. Titolo che si dà ad un genere di Dramma lirico, in opposizione al genere serio. *Dramma giocoso, Opera buffa*, detta presso le altre nazioni *Opera comica.*

L'invenzione dell'Opera buffa cade sul principio dello scorso secolo. S'incominciava con scene buffe a due personaggi, eseguite fra i due Atti dell'Opera seria, in vece del Ballo. Il Vinci fu uno de' primi che le compose, e vi si distinse assai. Siffatte scene piacquero sempre di più; l'intrigo divenne più forte, più legato, e vi s'impiegarono tre a quattro personaggi, e divisi in due parti ebbero il nome d'*Intermezzi.* Finalmente i personaggi si moltiplicarono, e l'Opera buffa si sviluppò sempre di più, e pervenne al suo perfetto grado nel 1760, allorquando Piccini diede la sua *Buona figliuola* a Roma.

BUFFO, s. m. Cantante, il quale eseguisce le parti giocose dell'Opera buffa. Si divide in *Buffo primo, Buffo secondo* e *terzo; Buffo nobile, di mezzo carattere* e *caricato; Buffo cantante* e *comico.*

Il Framery deriva questo termine dalla parola latina *bufo*, che applicavasi a quelli che comparivano sul teatro colle guancie gonfie, per ricevere degli schiaffi. Siccome lo scopo di tale azione era di provocare il riso, e lo stesso rider forte e continuo produce un gonfiamento delle guancie, così davasi il nome di *Buffo* a quelli che facevano il mestiere di eccitare il riso, come anche a' lavori scritti nella stessa intenzione.

BUGLE-HORN (Ingl.) *V.* TROMBA.

BUONACCORDO, s. m. Secondo V. Galilei *(Dial. della musica)* era questo un Cembalo, in cui lo spazio delle Ottave s'adattava alle corte dita de' fanciulli.

BUONO, adj. *Tempo buono*, *V*. TEMPO.

BURLETTA, s. f. Nome che si dà ad una Operetta comica, o Farsa in musica.

BUXA TIBIA. Strumento da fiato della più remota antichità, della forma del nostro Cornetto, e fatto di ossa d'animali.

C

C. Questa terza lettera dell'alfabeto indica nella musica moderna 1) la prima Nota d'ognuna delle quattro Ottave costituenti il nostro musicale sistema, detto nell'antica Solmisazione *C sol fa ut*, dai Francesi *ut*, e dagli Italiani moderni *do*. 2) La lettera *C* serve a indicare la Misura a quattro Tempi, e diventa il segno di quella a due Tempi, allorchè è tagliato verticalmente (*). 3) Serve pure questa lettera come segno d'una Chiave, la quale porta per nome *la Chiave di C*, o sia di *do*, o *ut*, o *C sol fa ut*. 4) Ne'Bassi continui un po' antichi indicava *Canto*, per dire che il Soprano cominciava a cantare; unitovi il I o II significava *Soprano primo*, *Soprano secondo*. 5) Codesta lettera unita alla lettera *B* significa spesso *col Basso*. 6) La semplice lettera *C* unita col *C* tagliato verticalmente trovasi talvolta *in chiave* innanzi ad un Canone chiuso a due parti, ed indica in allora che l'una delle due Parti eseguisce il canto, tale quale è notato, e che l'altra dà a tutte le Note, Pause ec. il doppio valore.

CABALETTA, s. f. Pensieretto musicale melodico, o sia cantilena semplice atta a blandire l'orecchio, la quale mercè un ritmo ben distinto imprimesi agevolmente nell'animo dell' uditore, e che per la

(*) Noi ci serviamo delle cifre per indicare le altre Misure: perchè non s'adottano anche per le Misure a due e a quattro Tempi? un 2 ovvero un 4 esprimerebbero più chiaramente la volontà del compositore, che i C, i quali sovente si trascura nel tagliarli verticalmente; ed anche tagliati così presentano sempre de' dubbj all' esecutore poco esercitato, e non sapendo bene a qual misura si riferiscono tali segni, dà a loro una falsa applicazione.

sua naturalezza viene facilmente ripetuta appena intesa, e dagli orecchianti e dagl' intendenti.

Nell' antico Rondò il poeta (e massime Metastasio) dando al personaggio ad esprimere *a parte* un sentimento di tenerezza, di dolore o di gioia, apprestava naturale occasione al compositore di musica per l'invenzione di simili cantilene.

Ma ora, essendo la musica tutta rivolta alla sensualità e al diletto, non solo nelle Arie moderne, ma anche ne' Duetti e Terzetti ancora, e persino ne' Finali occupano simili cantilene, in ogni genere di situazione e d'affetti, il posto primario, di modo che, dopo un picciolo Andante od Andantino la *Regina Cabaletta* apre la ridente bocca, e canticchiando una specie di Walzer con un ritmo e prosodia stravolta, modula co' graziosi e languenti *sì* e *no* nella favorita Terza o Sesta minore, e vola sulle ali d' un dolce Eco tutta giubbilante e gorgheggiante a tuono. Il Coro ed i subalterni applaudono tosto, ed Ella, tutta compiacenza, torna subito a ribeare codesti suoi fidi sudditi, ripetendo coll' uniforme pizzico degli strumenti la celeste melodia; e questi accompagnano non di rado con galante mormorio le ultime cadenze, c[illegible] cui termina immediatamente il pezzo sublime, affinchè non perdasi la delicatissima e dolcissima illusione del *non plus ultra* dell' odierna espressione musicale.

Resta a vedere se tale furberia o impostura, che porta già la condanna in fronte dal suo stesso nome, e che sp[illegible] volte decide della riuscita d' un' Opera anche mediocrissima, av[illegible] presto la sorte del suo predecessore, il Rondò.

CACCIA, s. f. Si dà questo nome ad un pezzo di musica in Tempo $\frac{6}{8}$, che risveglia l'idea de' suoni de' Corni di caccia, che s' impiegano nel far inseguire delle belve da veloci veltri, di quei delle strida delle bestie ferite ec., ed allora, se l' autore è ben riuscito in simil pittura musicale, aggiungesi il suo nome alla composizione, e dicesi per esempio *la Caccia di Mehul, di Clementi,* ec.

CACOFONIA, s. f. Unione discordante di voci mal unite (da κακός cattivo, e φωνή suono).

CADENCE. Questa parola francese dinota fra le altre cose, di cui parlasi nell' articolo seguente, ciò che gl' Italiani chiamano *Trillo.*

CADENZA. s. f., dal verbo *cadere,* o sia abbassare il suono della voce naturale nella declamazione al termine d' un senso completo del discorso, avendo anche la musica le sue frasi, proposizioni, periodi ec. O se si vuole in altro modo, *Cadenza* equivale a *riposo, respiro,* co-

me nella declamazione ordinaria si fa una pausa più o men lunga dopo una proposizione completa. La musica è una lingua, e ogni pezzo di musica è un discorso più o meno esteso. Altri derivano la parola *Cadenza* da ciò, che i nostri antichi fecero sempre passare la Dominante della voce principale una Quinta in giù nella Tonica, e mai una Quarta in sù.

Vi sono due Cadenze principali: la Cadenza sulla Tonica, e la Cadenza sulla Dominante. La prima termina il senso musicale, e si chiama *Cadenzà perfetta* o *finale*; la seconda, detta *imperfetta, irregolare*, *Semicadenza*, sospende il senso musicale senza terminarlo. Alcuni autori chiamano anche la prima *Cadenza armonica*, perchè fa una progressione fondamentale di Quinta in giù o di Quarta in sù; a differenza dell' imperfetta, o sia *Cadenza aritmetica*, la quale si ottiene colla progressione fondamentale di Quinta in sù, o di Quarta in giù: differenza che ha pur luogo nella divisione dell' Ottava.

Il caratteristico d' una Cadenza perfetta consiste in ciò, che l' Accordo di Dominante precede alla Triade della Tonica, la quale in battere cade in modo tale, che la parte superiore passa dal secondo o settimo grado al tuono principale (Fig. 30). Simili Cadenze hanno talvolta un aggiunto, il quale per così dire le conferma ancora di più, come p. e. nella Fig. 31. Conviene però notarsi, che la Cadenza perfetta cade sovente anche in levare alla seconda Nota del Tempo buono della Misura, ed in alcuni pezzi caratteristici di ballo (particolarmente in Tripla) anche alla seconda Nota del Tempo cattivo.

Il caratteristico della Cadenza imperfetta o Semicadenza, è la forma opposta di quella della Cadenza perfetta, cioè, la Triade della Tonica precede alla Triade della Dominante nel Tempo debole.

Se il Basso fermasi per alcune Battute, modulando sulla Dominante prima di entrare nella Tonica, chiamasi *Cadenza composta, continuata, pedale,* o come alcuni vogliono *Cadenza finale* (Fig. 32). Se invece della Tonica il Basso entra in altro tuono, dicesi *Cadenza d'inganno, finta,* o *rotta* (Fig. 33). Della *Cadenza interrotta* trovasi un esempio nella Fig. 34; della *Cadenza sospesa* nella Fig. 35; e della *Cadenza sospesa e d'inganno* nella Fig. 36.

I nostri antenati solevano indicare la forma propria nell' andamento delle quattro voci principali della Cadenza perfetta colla parola tecnica *Clausola di Soprano, di Alto, di Tenore e di Basso.*

La Clausola di Soprano passa dal secondo o settimo grado nel tuono principale; la Clausola d'Alto resta sulla Dominante; quella del Te-

nore dal secondo o quarto grado nel terzo, e quella del Basso dalla Dominante nel tuono fondamentale. Spesse volte si usa la Clausola di Tenore nella voce d'Alto, oppure la Clausola di Soprano nella voce di Tenore o di Contralto ec. I moderni amano ora di sovente a dare la Clausola del Basso alla voce principale, per far rilevare maggiormente la Cadenza o il riposo finale, operando che il Basso in vece di discendere, ascenda una Quinta; molti non si fanno alcun scrupolo di terminare l'andamento dell'una e dell'altra voce colle medesime desinenze, senza tema d'essere tacciati di progressione vietata d'Ottave.

Nell'introduzione de'Salmi si distinguono ognora tre passi, cioè: il *principio* che indica la modulazione delle prime sillabe: il *riposo di mezzo,* o siano le ultime sillabe della metà del versetto, che viene indicata con un asterisco, e chiamasi *Cadenza media,* e la *Cadenza finale,* o sia la modulazione delle ultime sillabe del medesimo versetto.

Il Belli, nella sua *Dissertazione sopra li pregi del canto gregoriano,* copiando il P. Frezza, dice intorno alle Cadenze proprie di ogni tuono del Canto fermo, che esse sono nel numero di cinque. La prima dicesi *finale,* cioè, quella che termina colla lettera fondamentale del tuono; la seconda chiamasi *corrispondente,* che termina ne' tuoni autentici della Quinta, e ne' plagali nella quarta corda, a riserva del tuono secondo e sesto, che l'hanno due Note sopra la fondamentale; la terza dicesi *media,* e termina in una Nota che sta in mezzo tra la finale e la corrispondente; la quarta, o sia *partecipante,* termina in una Nota poco distante dalla media; la quinta, ovvero *concessa,* termina in una Nota, in cui fa cadenza qualche altro tuono.

CADENZA, s. f. Fantasia libera che il sonatore di concerto o il cantante fanno sentire al termine del pezzo musicale, ove la Cadenza nella Tonica viene fermata sull' Accordo di Quarta e Sesta mediante una così detta Corona, o Fermata. Il compositore dà con ciò occasione al cantante, e particolarmente al sonatore di concerto, d'improvvisare il contenuto principale del componimento dietro il suo individuale sentimento a guisa di Fantasia, tenendo sempre in mente l'idea principale del pezzo, ovvero concatenando il più breve possibile le sue idee principali (*v.* FANTASIA).

CADENZATO, adj. (*). Sotto la parola *musica ben cadenzata* in-

(*) I migliori autori Italiani hanno adottato varj termini francesi, italianandoli ovunque con una sola parola si evitava la dura necessità di ri-

tendesi quella regolarità e simmetria delle frasi musicali, con cui si corrispondono fra di loro, e da cui nasce un bel canto. Di simili qualità non deve nemmen essere priva la poesia, altrimenti il ritmo del canto non diviene naturale, ed è anzi stiracchiato. Nel Ballo inoltre è necessario assai che la musica sia ben *cadenzata*, non essendo sufficiente che se ne vegga la regolarità, ma che sia piuttosto sentita, giacchè il ritmo dipende ugualmente dall'accento che si dà alla melodia, che dal valor delle Note.

CAINORFICA, s. f. Strumento a tasto inventato in questi ultimi anni dal sig. Röllig a Vienna. Esso ha la forma d'un'Arpa grande, la quale sembra star ritta in un Positivo. Ogni corda ha un arco, da cui viene intuonata tostochè il dito percuote il tasto alla medesima corrispondente. Tutti gli archi dello strumento si muovono mediante il piede. La Tastiera è simile a quella del Pianoforte. I suoni medj sono i più aggradevoli, e somigliano a quelli del Violoncello. Il maneggio della Cainorfica è però difficile, dovendo mettere in opera le dita ed i piedi.

CALAMAULOS, o CALAMUS PASTORALIS. Strumento da fiato della più remota antichità, fatto, come lo indica il suo nome, da una canna.

CALANDO, dice lo stesso che *decrescendo*.

CALANDRONE, s. m. Strumento di musica che ha i buchi come il Flauto, e nell'imboccatura due molle, le quali, compresse, danno il fiato per due buchi opposti in diametro; dove si pone la bocca è inserita una cannella. Rende un suono alquanto rauco, ma grato, e si usa come i Flauti.

CALANTE, dicesi di un tuono che cala. *V.* il seguente articolo.

CALARE, v. n., dicesi quando l'intuonazione d'un cantante o d'un sonatore resta più bassa di quella che dovrebbe essere. La cagione di tale difetto può essere *naturale*, e allora è quasi incorreggibile, o *accidentale* (*v.* STONARE).

CALASCIONE, o COLASCIONE, s. m. Picciolo strumento in forma di Liuto, a collo lungo, con tastatura e due sole corde, intuonate in Quinte perfette, che si pizzicano colle dita o con un pezzettino di legno.

correre ad una circonlocuzione; per tal modo dicono *bemollizzare*, da *bémoliser; nota diesata* da *diéser* ec. Sembra quindi che nella stessa guisa si possa dire *cadenzato* da *cadencé*, mentre con un sol termine si spiegherebbe ciò che nell' articolo viene esposto.

CALCANTE, *V.* TIRA MANTICI.

CALCOGRAFIA MUSICALE (da χαλκός rame, e γρα'φῶ scrivo), arte d'intagliare le Note in rame od altro metallo (*v.* STAMPERIA DI MUSICA).

CALCOLO, s. m. Passati sono omai i tempi, in cui tutta la teorica musicale in altro non consisteva se non in calcoli, credendo che l'espressione e la bellezza dell'arte piantate sieno su i matematici rapporti de'suoni. Cionnondimeno la parte fisica (Acustica) e matematica (Canonica) servono e serviranno mai sempre quali scienze ausiliari nella musica. L'Acustica è, in certo modo, per l'orecchio, locchè l'ottica è per l'occhio; il maggior vantaggio che la musica ne ottenne, fondasi sulla scoperta della simpatia de'suoni, che costituisce la naturale fonte degli Accordi. Il più utile servigio prestato dalla Canonica, è la rettificazione delle moderne Scale, e del sistema compostone; tacendo la sua gran necessità nell'arte di fabbricare gli strumenti, ove è nel suo vero elemento.

Colla parola *calcolo* si vuole puranco intitolare una musica priva d'estro, che sente solo il meccanismo dell'arte: e fin qui la cosa può stare. Alcuni però applicano tale espressione alla scienza musica in generale, considerandola come ostacolo alle ispirazioni del genio; la causa di sì fatto disprezzo proviene, non già perchè sappiano precisamente in che consista tale scienza, ma perchè l'ignorano, e l'amor proprio prova una dolce soddisfazione nell'invilire ciò che lo ferisce. In questo secolo passabilmente presuntuoso, lo scherno delle regole è già un mezzo di successo per tanti moderni compositori, che si vogliono formati dalle mani della natura, e l'inattitudine di studiar bene la loro arte, viene in essi considerata come la nobil indipendenza del genio. Si consente che il pittore apprenda il disegno, si vuole che il poeta sappia la sua lingua; ma l'epiteto maestro *dotto,* divenuto ormai quasi ingiurioso, perseguita colui che ha sentito il bisogno d'imparare la scienza.

L'errore, o la malizia chiama persino musica *dotta* ogni musica nojosa, e dà il predicato di *nojosa* a quella che gli altri considerano come dotta. Vero è che vi sono compositori in cui la scienza è scompagnata dall'invenzione; ma di questi non si parla. Vero è altresì che l'immaginazione è un dono prezioso, senza del quale non si fa niente di grande, di durevole; ma essa non basta. Niente è più sottomesso all'impero della moda che la musica; ogni secolo vide nascere, brillare, sparire compositori di stile differente; migliaja, che dal secolo XV

in qua hanno avuto gran successo, sono ormai quasi tutti dimenticati. Ed in tale spaventevole naufragio di rinomati, rimasero soltanto quelli che, unendo ai doni dell'immaginazione la facoltà di aver appresa una scienza difficile, hanno fatto delle loro composizioni modelli classici, che si studieranno sempre con frutto.

La scienza musicale, nata come ogn'altra, dall'osservazione dei fatti, non si compone di regole capricciose, imposte dalla fantasia d'un uomo, o da'pregiudizj d'una scuola. Nè si creda che i buoni compositori siano obbligati a calcolare nel momento d'ispirazione. La scienza è solo reale, quando è convertita in instinto; se si pensa al meccanismo dell'arte dello scrivere, l'immaginazione s'agghiaccia, non si è più compositore dotto, ma compositore pedante.

I così detti *calcolatori* vengono altresì accusati di mal conoscere il genio scompagnato dalla scienza, e le distinzioni che fanno tra le bellezze che vi scintillano, e gli spropositi che lo sfigurano, spiacciono sempre alle persone del bel mondo. Inesorabili per tutto ciò che non lusinga la loro fantasia del momento, non soffrono che si tocchi all'oggetto del loro culto. Esaminare ciò che eglino ammirano, lor sembra un oltraggio. Di là le discussioni, gli scritti polemici, la guerra de'giornalisti, e tutto ciò che dura sino a che qualche novità faccia dimenticare la lite ed il suo oggetto. In allora, divenuti ingiusti nel senso inverso, quelli che incensarono l'idolo, lo spezzano, e presto fa mestieri di difendere contro di loro ciò che dianzi facea le loro delizie. Tale è la storia delle riputazioni fatte col mezzo del Pubblico.

CALCOLO RAZIONALE, è quella scienza dietro la quale si presentano e si paragonano i suoni come quantità, e che porta il nome tecnico *Canonica*.

CALICHON. Antico strumento in forma di Liuto con cinque corde accordate in *sol* del Basso quarto spazio, e *do, fa, la, re,* chiave di Violino sotto le righe, primo e secondo spazio, e quarta riga.

CALLINICO. Canzone a ballo degli antichi Greci, eseguita in onore di Ercole.

CAMPANA, s. f. Noto strumento di metallo, il quale serve in ispecie ad annunziare i servigj del culto divino. Non tutti convengono che S. Paolino ne sia stato l'inventore; la maggior parte degli scrittori asseriscono però che le più grandi vennero dalla Campania e dalla città di Nola.

Alcuni danno anche il nome di Campana al così detto *Padiglione* del Corno da caccia ec.

CAMPANELLA, s. f. Questo picciolo corpo sonoro era già in uso presso gli Ebrei antichi, portandolo i Sacerdoti nelle loro vesti. Anche i Gentili se ne prevalsero; e questo uso venne pure imitato nei bassi tempi dai Religiosi cattolici.

Ora s' impiegano le Campanelle come Registro negli Organi.

CAMPANILI ARMONICI. Macchina inventata a Napoli circa il 1784 dal sacerdote calabrese D. Domenico Galeota. Avea l'aspetto esteriore a forma di cumò, di palmi sette di larghezza, cinque di profondità, e dodici da terra sino al campanile di mezzo, ch'era il più alto, fiancheggiato da altri due più bassi. Conteneva 1) il piano-forte, 2) il cembalo a penna, 3) violini primo e secondo, 4) i corni da caccia, 5) le trombe, 6) il contrabbasso, 7) l' organo, 8) i timpani ed i piatti, e finalmente 9) il cariglione, le di cui campane erano situate nei tre campanili. I mantici dei diversi strumenti da fiato venivano agitati con pedaliere, e con esse cambiavansi i diversi registri. Colla sola tastatura di ottave estese da sopra, e sotto, si combinavano e sonavano i diversi strumenti, e perciò facilmente vi si eseguivano varj concerti, ad arbitrio del sonatore. La macchina intera era di bel disegno, fregiata di ottimi intagli, di eleganti pitture, di squisite dorature, e di vernici finissime; quindi potea anche servire per un mobile molto vago.

CANARIE (franc.). Specie antica della Giga in Tempo $\frac{6}{16}$, ed eseguita con un po' più di moto.

CANCRIZZANTE, adj. *V.* INVERSIONE.

CANNA, s. f. (Arundo donax Lin.). Pianta che cresce ne' paesi caldi, ed in alcune province meridionali dell'Europa. I contadini si servono ognora de' suoi fusti vuoti per farne de' Flagioletti, Pifferi ec. Tali fusti furono senza dubbio le prime canne, da cui l' uomo cercasse di cavar i suoni. Lo stesso Flauto non era in sul principio che una semplice canna, raffazzonata rozzamente in istrumento, e gli antichi le aveano conservato il suo nome di *Fistula.* La canna non serve più da molti secoli alla fabbricazione del corpo degli strumenti da fiato, e attualmente s' impiega solo per le loro ancie.

Egli è cosa essenziale all' uopo musicale di non tagliare le canne prima della loro maturità. Una canna liscia e lucente è ordinariamente buona. Il color verdastro indica una canna non matura, la cui molle e spongosa fibra s' imbevera d' acqua, e non darà per conseguenza che suoni sordi e disaggradevoli.

CANNE D'ORGANO. Tubi o canali fatti di stagno, di metallo (cioè d' una mistione di stagno col piombo) o di legno, di forma qua-

drata, cilindrica, o conica, in cui si fa entrare il vento, il quale produce il suono dell'Organo.

Le più grandi canne d'Organo hanno 32 piedi d'altezza, e le più picciole due a tre linee.

Le canne aperte alle due estremità rendono lo stesso suono che le canne chiuse d'un'estremità, che hanno solo la metà della loro lunghezza; di modo che una canna chiusa di quattro piedi sonerà l'unisono della canna aperta di otto piedi (*v.* l'art. ORGANO).

Gli strumenti da fiato sono vere canne, e di due forme e specie, cilindriche e chiuse ad un'estremità come il Flauto, o coniche ed aperte alle due estremità come l'Oboe ed il Corno. Soffiando in una canna aperta alle due estremità, la colonna d'aria dividesi in due parti uguali, ed ogni parte vibra separatamente secondo la stessa legge. Egli è a questa prima divisione della colonna d'aria, cui è dovuta la proprietà che hanno le canne aperte, di rendere lo stesso suono delle canne chiuse, che non hanno che la metà della loro lunghezza. Posto ciò, se col mezzo della pressione delle labbra si perviene a render un suono, questo nasce solo perchè si riesce a tagliare ognuna delle due parti della colonna totale ne'suoi aliquoti. Si osserva anche che gli strumenti sonanti in tale maniera, come il Corno, il Cornetto e la Tromba, non possono da sè medesimi rendere che il suono degli aliquoti, e che nel caso se ne cavino altri suoni, introducendo la mano nel *Padiglione*, ciò succede a motivo che si cangia la lunghezza della colonna vibrante.

CANONE, s. m. (musica antica) dalla parola greca κανών, regola, norma. Metodo o regola per determinare i rapporti degl'Intervalli. Gli antichi Greci, per misurare il suono, si servirono di uno strumento accordato con una sola corda, divisa da ponticelli mobili o immobili in distanze fisse, di modo che pizzicando la corda sentivasi ora la metà, ora la terza, ora la quarta parte ec. Tale strumento chiamavasi *Canone* (detto in oggi *Monocordo*). Tolomeo diede lo stesso nome al libro che possediamo su i rapporti di tutti gl'Intervalli armonici. In generale si chiamava *sectio canonis* la divisione del Monocordo per tutti gl'Intervalli, e *canon universalis*, il Monocordo diviso così, e la tavola che lo rappresenta.

CANONE, s. m. (musica moderna) viene talvolta dagli scrittori musicali preso nel senso greco, cioè, per *regola*, o *precetto*. Dicesi p. e. Canone, il divieto della successiva progressione in moto retto di due Quinte od Ottave nell'armonia ec.

La parola *Canone*, detta anticamente *Rota*, poscia *Fuga*, anche

Fuga in conseguenza, indica poi in ispecie un componimento musicale, in cui le diverse Parti si fanno sentire successivamente, imitando ciascuna la Parte precedente in modo non interrotto. Vi sono de' Canoni a due, a tre, quattro, e più voci; e siccome il Canone si fonda sull'imitazione, così vi saranno altrettanti generi e specie di Canoni, quanti ve ne sono nell'imitazione (*v.* questo articolo).

L'ingresso delle rispettive voci del Canone è distinto con segni di convenzione, come p. e. nel Canone a tre della Fig. 37. Ne' Canoni a più voci si fanno altrettanti segni d'ingresso o di ripresa quante sono le voci; ovvero s'indica subito al principio lo stesso numero delle Parti. Così p. e. mostra la soprascrizione *Canone a sei* (Fig. 38) che si può eseguirlo con sei Parti, e in tale caso si mette un solo segno, che indica il loro ingresso. Un siffatto Canone rappresentato da una voce sola, dicesi *Canone chiuso,* e messo in Partitura, o cavatene tutte le Parti, chiamasi *Canone aperto,* o *risoluto.* La maniera con cui viene talvolta segnato un Canone chiuso, trovasi nella Fig. 39. Il segno ~ indica il luogo, ove deve entrar la risposta, mentre le Pause indicano il tempo in cui debbono entrare le rispettive Parti segnate colle chiavi relative.

Si rileva per altro dal Canone contenuto nella Fig. 37, che le voci non s'uniscono mai ad una chiusa comune, mentre ognuna delle medesime, terminata la cantilena, torna nuovamente da capo; siffatto Canone viene perciò detto *infinito,* a differenza di quello che ha una coda, la quale consiste nell'aggiunta di alcune Note alla cantilena principale onde opportunamente dar fine al Canone medesimo con tutte le Parti, e tale Canone chiamasi *finito.*

Il P. Martini, nel suo *Saggio fondamentale di Contrappunto,* dà i seguenti tre segni più frequenti che trovansi applicati a' Canoni chiusi :) 1) la *Guida,* o sia *Presa* §, per indicare alle Parti che rispondono, ove cominciar debbono le risposte; 2) la *Corona* 𝄐 per indicare ove devono terminare le Parti che rispondono; e 3) il *Ritornello* :‖: o sia *Ripresa, Replica,* per indicare ne' Canoni infiniti o circolari, che terminata che sia la cantilena, deve ripigliarsi da capo tanto dalla Parte, che ha proposto il Canone, quanto dalle Parti che rispondono.

Nel Canone della Fig. 37 le voci s'imitano all'unisono. Nel caso però che l'imitazione si faccia in un altro Intervallo, p. e. nella Terza sopra o sotto, in allora conviene cavar fuori le Parti, ovvero che l'esecutore trasporti il tuono in altra chiave.

Si fanno anche i Canoni in modo, che l'imitazione modula in un altro tuono, e producendo così la cantilena dodici volte, si percorrono le dodici trasposizioni del tuono. Un tal Canone si suole chiamare *Canon per tonos*, o *Canone circolare* (Fig. 40).

Alle volte non si fanno i soliti segni ne' Canoni, per metter in prova le cognizioni de' Contrappuntisti. Simili Canoni portano il nome d'*enigmatici*, e il ritrovato della ripresa *soluzione*. Per renderli assai difficili, gli antichi immaginarono delle parole enigmatiche, frasi latine, o siano *Motti*, i quali ne contenevano la chiave. Il P. Martini si è dato molta pena a raccogliere questi *Motti* nelle Opere di Pietro Aaron, di Ermano Fink, Glareano, Cerone, Bontempi ec., e di spiegarli dietro i lavori pratici di Iosquin, Mouton, Isaak ec. Non dispiacerà forse all'amatore della musica antica, ed a quelli che desiderano conoscere il genio de' primi maestri dell'arte, il trovar qui riprodotte tali spiegazioni, mercè le quali vi saranno pochi Canoni enigmatici, di cui l'attento studioso di musica non troverà il senso.

1. *Clama ne cesses.*
2. *Otia dant vitia.*
3. *Dii faciant sine me, non moriar ego.*
4. *Omnia si perdas, famam servare memento.*
5. *Qua semel amissa, postea nullus eris.*
6. *Otia securis insidiosa nocent.*
7. *Tarda solet magnis rebus inesse fides.*
8. *Fuge morulas.*

Ciascuno di questi otto Motti o Enigmi indica, che il Conseguente, o la Parte che risponde, tralascia le Pause dell'Antecedente, e segue a cantare le sole Note.

9. *Misericordia et veritas obviaverunt sibi.*
10. *Tristitia et pax se osculatae sunt.*
11. *Nescit vox missa reverti.*
12. *Semper contrarius esto.*
13. *Signa te signa temere me tangis et angis.*
14. *Roma tibi subito motibus ibit amor.*
15. *Roma caput mundi, si veteris omnia vincit.*
16. *Mitto tibi metulas, erige si dubitas.*
17. *Cancrizat, vel canit more hebraeorum.*
18. *Retrograditur.*
19. *Vadam et veniam ad vos.*
20. *Principium et finis.*

Significano, che dal Conseguente ne dobbiamo ricavare due altre Parti che rispondono, l'una che comincia dalla prima Nota dell'Antecedente, e procede ordinariamente sino al fine; l'altra comincia dall'ultima Nota dell'Antecedente, e prosiegue all'indietro sin alla prima Nota.

21. *Symphonizabis.*

Il Conseguente risponde all'Unisono.

22. *Omne trinum perfectum.*

23. *Trinitas et unitas.*

24. *Trinitatem in unitatem veneremus.*

25. *Sit trium series una.*

26. *Vidi tres viri qui erant laesi.*

Vuol dire, che dall'Antecedente si ricavino due Conseguenti, o due Parti che rispondono, affinchè si formi il Canone a tre voci, il quale per lo più vuol essere all'Unisono o all'Ottava.

27. *Manet alta mente repostum.*

28. *De ponte non cadit qui cum sapientia vadit.*

Possono rispondere all'Antecedente due, tre, e più voci.

29. *Tantum hoc repete quantum cum aliis sociare videbis.*

30. *Non qui inceperit, sed qui perseveraverit.*

31. *Itque reditque frequens.*

Una picciola cantilena, che ritrovasi in una Parte, deve replicarsi sin a tanto che siano terminate le altre Parti della composizione.

32. *Crescit.*

33. *Decrescit.*

Il Conseguente deve raddoppiare o triplicare ec. il valore delle figure, o diminuendo la metà, o due terze.

34. *Digniora sunt priora.*

Si devono cantare dal Conseguente le figure per ordine del loro maggior valore, cioè, prima la Massima, poscia le Brevi, le Semibrevi, le Minime, le Semiminime ec.

35. *Descende* } *gradatim.*
36. *Ascende* }

Se una parte forma una picciola cantilena, questa deve replicarsi sin tanto che sia terminata la composizione; e nel replicarsi deve alzarsi od abbassarsi un tuono.

37. *Et sic de singulis.*

Se alla prima Nota dell'Antecedente trovasi segnato il punto, debbonsi cantare dal Conseguente tutte le altre Note col punto.

38. *Nigra sum sed formosa.*

39. *Coecus non judicat de colore.*

Il Conseguente deve cantare le Note nere come se fossero bianche.

40. *Qui se exaltat humiliabitur.*

41. *Qui se humiliat exaltabitur.*

42. *Plutonia sub ut regna.*

43. *Contraria contrariis curantur.*

44. *Qui non est mecum contra me est.*

45. *Duo adversi adverse in unum.*

La Risposta deve cantarsi al contrario in maniera tale, che se l'Antecedente ascende, il Conseguente discende, e se l'Antecedente discende, il Conseguente ascende.

46. *De minimis non curat praetor.*

Non si cantano dal Conseguente, benchè scritte dall'Antecedente, nè le Minime, nè le Semiminime.

47. *Me opportet minui, illum autem crescere.*

L'Antecedente diminuisce per metà il valore delle figure, e il Conseguente lo accresce in quadruplo.

48. *Qui venit post me ante me factum est.*

Il Conseguente è stato composto prima dell'Antecedente.

49. *Exurge in adjutorium mihi.*

Il Conseguente risponde all' Unisono.

50. *Vous jeunerez les quatre-tems.*

Si risponda dopo il valore di quattro Tempi, cioè, di quattro Brevi.

51. *Respice in me: ostende mihi faciem tuam.*

Il Conseguente canta l'istesse Note dell'Antecedente, ma al contrario, voltando la faccia l'una verso l' altra.

52. *Cantus duarum facierum.*

53. *Tolle moras, placido maneant suspiria cantu.*

Si può cantare il Conseguente con le Pause e senza le Pause, ritenendo però sempre il sospiro, o sia quarto di Battuta, se trovasi scritto nell'Antecedente, affinchè resti compiuta la Battuta.

54. *Dum lucem habetis credite in lucem.*

55. *Qui sequitur me non ambulat in tenebris.*

Il Conseguente non canta alcuna Nota, ma solamente le bianche.

56. *Intendami chi può, che m' intend' io.*

Quest' ultimo e *vero* enigma, ha per autore il Gio. Paolo Cima, Organista a Milano, il quale si rese celebre in tali artificiose composizioni. Alcune se ne trovano riferite dal P. Camillo Angleria nel fine della sua Opera intitolata: *Regole di Contrappunto.*

Il Canone è finalmente suscettivo di varie soluzioni, di modo che l'imitazione può farsi in varj Intervalli e movimenti, e in varj luoghi della cantilena; quindi avrà il nome di *Canon polymorphus*, vale a dire di varie forme.

Nel così detto *Canone a sospiro*, le voci s'imitano vicendevolmente dopo un quarto di Battuta.

Ogni Canone a tre, quattro e più voci riesce meglio cantato nel modo seguente. La prima voce o Parte canta o sona l'intera cantilena del Canone sino al primo segno della ripetizione di essa, quindi subentra la seconda voce, eseguendo la medesima cantilena per intiero mentre che la prima voce frattanto prosiegue il canto compreso fra il primo e secondo segno di ripetizione; e così procedendo s'eseguiscono i Canoni a più voci, e ne risulta il vantaggio di sentire ognor la principale cantilena rinforzata da un' altra.

CANONICA, s. f. Nome tecnico della matematica dottrina de' suoni, o sia di quella scienza, la quale considera i suoni come quantità, paragonandoli fra loro stessi; ovvero secondo la definizione del Dr. Forkel: dottrina della divisione de' suoni dietro il loro esterno rapporto e la loro esterna misura. Pitagora che visse cinque secoli prima di G. C. pose i primi fondamenti a questa scienza, della quale si parlerà ampiamente nell' articolo RAPPORTO DEGL' INTERVALLI.

CANONISTA, s. di 2 g. I musici si divisero presso gli antichi Greci in due scuole speciali. I fautori della scuola di Pitagora, che fondavano il loro sistema musicale sul calcolo, si chiamarono *Canonisti*; e quelli della scuola d'Aristosseno, il cui sistema era appoggiato sul giudizio degli orecchi ebbero il nome di *Armonici*.

CANTABILE, adj. preso anco sostantivamente. Questa parola dinota in generale il carattere di qualunque siasi melodia, atta ad eseguirsi con facilità dalla voce umana. In ispecie s'intende un canto chiaro e connesso, in opposizione al barocco; come anche la qualità d'una composizione, la quale si distingue piuttosto con passi melodici, anzichè con passi di bravura, e finalmente un particolar genere di canto, di cui parlasi nell' articolo CANTO.

Gli abbellimenti del Cantabile devono essere eseguiti con maniera larga, sostenuta, nobile, dignitosa, ed analoga al movimento, senza che riescano però pesanti, nè perdano l'eleganza, la leggierezza e l'espressione.

CANTANTE o CANTORE, è quello che esercita l'arte musicale mediante la voce umana. Si hanno Cantanti di *Soprano*, di *Mezzo*

Soprano, di *Alto*, di *Tenore*, di *Baritono*, e di *Basso*. E qui giova osservare, che sebbene i principj ed il metodo dell'arte di canto sieno generalmente comuni a tutte le qualità delle voci, nondimeno vi sono delle modificazioni particolari per ogni qualità di voce; per esempio, essendo la voce di Soprano naturalmente leggiera ed agile, mentre quella di Tenore è più maestosa e grave, e più ferma e franca e pesante ancora quella de' Bassi, il modo di trattarle, gli esercizj, il carattere debbono essere, e furono una volta ben distinti.

Si dividono pure i Cantanti in quelli *di teatro*, ed in quelli *di chiesa*. Quelli che cantano ne' teatri si dicono anche *attori*, allorquando rappresentando finti personaggi uniscono al canto l'azione, e distinguonsi questi in *primi* e *secondi* (che si chiamano anche *Parti*, quindi *prime* e *seconde*), in *Supplimenti*, cioè, in quelli che rimpiazzano le prime Parti nella loro assenza, ed in *Coristi*, o *Coriste*.

I secondi dividonsi: 1) in *Cantanti di canto figurato*, i quali si chiamano poi *Cantori*, o *Musici della Cappella*, e si qualificano Musici della Cappella a cui servono, p. e. *Musici di s. Pietro a Roma*, e sono anch'essi *primarj*, *concertanti*, e *Cantanti di ripieno*, e 2) in *Cantanti di Canto fermo* del Capitolo, e si chiamano *Coristi*, perchè cantano nel Coro, o sia *Presbiterio*.

I Cantori degli antichi univano in sè la poesia, la composizione, l'arte del canto, e la pratica di qualche strumento musicale; e gli antichi poeti non solo componevano le melodie alle loro poesie, ma le accompagnavano pure con uno strumento da corda. Tali poeti, compositori e cantori erano p. e. Omero presso i Greci, ed Ossian presso i Celti; ed è per tale motivo che gli antichi poeti degli Ebrei e dei Greci avevano il nome di cantori. Simili individui chiamati presso gli antichi Galli, Germani e Bretoni *Druidi* e *Bardi*, erano i sapienti della nazione, i quali mettevano in versi le regole della sapienza e delle virtù, la lode della Divinità, le leggi dello Stato, oppure le azioni dei loro Eroi; rivestendo tali versi con melodie, e cantandoli con accompagnamento d'uno strumento, onde procurar loro maggior incontro presso i loro popoli contemporanei; in parte anche per imprimerli meglio nella memoria de' medesimi, e renderli più capaci alla tradizione della posterità. Anche negli ultimi secoli esistevano nella Provenza i *Trovatori*, o siano Cantori provenzali, e nella Svevia i così detti *Cantori erotici*, e i *Maestri Cantori*, de' quali tutti parlasi nei loro rispettivi articoli (*v.* anche MENESTRIERI).

Tornando ai Cantanti moderni, resterebbe ancora a parlare delle

qualità di un buon Cantante; ma di queste trattasi negli articoli CANTORE e CANTO. Conviene però osservare in generale, che non basta già per essere *perfetto* Cantante, di possedere una bella voce, coltivata dal miglior metodo, e gran mezzi d'esecuzione; ma egli deve essere istruito altresì nelle leggi dell'armonia, e praticarla sul Pianoforte. Sarebbe perciò utile avere alcuni principj di composizione, onde saper giustamente abbellire il canto. Un *perfetto* Cantante deve inoltre essere perfetto conoscitore della lingua in cui canta, per ben pronunziare ed accentuare le parole, comprendere il suo preciso significato, e per saper profittare di tutte le finezze dello stile. Se un Cantante si dedica al teatro deve pur essere istruito nella mitologia e nella storia antica e moderna. Egli deve aver letto i poeti, e tale lettura unita a quella della storia riscalderà la sua immaginazione, e manterrà la sua anima in quella specie d'esaltazione, che è necessaria per esprimere le grandi passioni drammatiche, e rendere fedelmente il carattere ed i sentimenti dei personaggi della storia e della favola ch'egli rappresenta.

CANTARE, v. n., dicesi nell'ampio senso, formare colla voce dei suoni apprezzabili e variati; e nel senso più stretto, fare diverse inflessioni di voci sonore per Intervalli ammessi nella musica e nelle regole della modulazione.

Tutti gli uomini cantano, bene o male, e non ve n'ha che, dando una serie d'inflessioni differenti della loquela, non canti; sia pur cattivo l'organo, sia pur disaggradevole il canto ch'ei forma, l'azione n'è però sempre un canto. Ed in tale guisa si canta senza articolar parole, senza disegno od idea fissa, con distrazione, per scacciar la noja, e per sollevar la fatica; e quest'azione è pur famigliare all'uomo senza che una volontà determinata ve n'abbia parte alcuna.

Anche un muto emette de'suoni inarticolati ma espressivi, e forma per ciò una specie di canto, e ciò prova che il canto è un'espressione distinta dalla parola. Essendo la voce uno strumento musicale, di cui tutti gli uomini possono servirsi senza l'ajuto de' maestri e de' principj, ognuno ne fa uso; ed una voce, anche senza vezzo e mal condotta, distrae dalla sua noja la persona che canta. Ma quelli che aspirano a divertire e dissipare la noja altrui, conviene che tentino di dare alle loro voci quelle inflessioni che possono recar piacere ed allettare le orecchie e lo spirito altrui; quindi fa d'uopo chiamare in ajuto l'arte, la quale indica la vera maniera di cantare, o sia insegna che la vera ricchezza dal canto è giustezza e rotondità de'suoni, l'estensione

naturale od artificiale della voce, l'arte di rinforzarla e raddolcirla a piacere, e quella di farla sortire piena, larga e sciolta da ogni influenza nasale o gutturale; quella di maneggiare il fiato, di prolungarlo al di là della sua durata ordinaria, e di riprenderlo impercettibilmente; quella di legar assieme i suoni, gonfiarli, diminuirli per gradi insensibili, staccarli; quella di passare con destrezza dalla voce di petto a quella di testa, e così viceversa, e di uguagliare per ciò i suoni acuti dell' una co' suoni profondi dell' altra ec. Da questi punti essenziali, che formano il corpo dell' arte, si giungerà facilmente a quei che costituiscono l'esteriore ornamento, vale a dire all' esecuzione delle Volate, de' Trilli, Mordenti ec., e si otterranno quei requisiti che trovansi descritti nell' articolo CANTO.

CANTARE A ARIA, vale a dire a capriccio, senza assoggettarsi alla musica scritta.

CANTARE A ORECCHIO, dicesi del cantare senza cognizione dell' arte; ma solamente secondando colla voce la melodia udita dall' orecchio.

CANTARE D'AGILITÀ. *V.* AGILITÀ DI VOCE.

CANTARE DEL GALLINACCIO, o SGALLINACCIARE. Battendo tutte le Note con smisurata forza, e disuguaglianza di voce, nasce una caricatura che somiglia al rozzo e disgustoso canto del gallinaccio.

CANTARE DI GARGANTA, dice lo stesso che gorgheggiare.

CANTARE DI MANIERA, cantare con sentimento, anima, e con ornamenti e variazioni scelte con squisito gusto.

CANTARE DI PORTAMENTO. *V.* PORTAMENTO.

CANTARE IL MAGGIO, ovvero MAGGIOLATA. Anticamente v'era l'uso in Italia, che i giovani piantavano al principio di Maggio un albero innanzi le case delle loro amorose, e ballando intorno cantavano delle canzoni di primavera. Tale costumanza diede luogo alla frase *Cantare il Maggio*, che si usa anche in oggi nella Toscana, quando i contadini nel principio di Maggio vengono in città con un ramo d'albero frondoso, sonando e cantando varie canzonette per allegria.

CANTARE IN, dinota la Chiave, nella quale si canta, p. e. *Cantar in Soprano*, *Cantar in Tenore* ec.

CANTARE MANIERATO, è il contrario del *Cantare di maniera*, vale a dire cantare con una profusione di rifioramenti senza gusto, discernimento, e non adattati alla parola.

CANTATA, s. f. Significa, primo: una specie di dramma lirico,

con Recitativi, Arie, Duetti, Cori, a guisa d'Opera. Si dividono: a) in *profane*, le quali al giorno d'oggi si rappresentano su i teatri pubblici, per lo più in occasione di feste pubbliche, p. e. alla venuta di un Sovrano; o s'eseguiscono senz'azione nelle sale per le Accademie ec. I soggetti ne sono in maggior parte mitologici od anco allegorici. b) In *ecclesiastiche* o *sacre*, quando il soggetto n'è sacro, per lo più in onore di qualche Santo, e s'eseguiscono allora nelle chiese, e somigliano agli Oratorj (*v.* ORATORIO).

Secondo: un picciol poema (per lo più erotico), diviso in Recitativi ed una o due Ariette, talvolta anche un Duetto. La composizione musicale è ora fatta con accompagnamento di varj strumenti, or soltanto con quello del Pianoforte, dell'Arpa ec. Se il testo n'è sacro, si chiama in allora ordinariamente Mottetto (*v.* quest'articolo).

La maggior parte degli autori riconosce Giacomo Carissimi, celebre maestro di Cappella pontificio circa il 1649, come primo compositore di Cantate. Altri riconoscono come tale una dama veneziana, di nome Barbara Strozzi, figlia d'un poeta, la quale nel 1653 pubblicò una Raccolta di pezzi vocali di sua composizione col titolo: *Cantate, Ariette e Duetti*, dicendo nella prefazione, d'aver inventato una nuova specie di pezzi vocali con Recitativi ed Arie, che offre al Pubblico come saggio. Questa novità non ebbe solo un'ottima accoglienza, ma anche imitatori. Il Burney ha però trovato un'Opera intitolata: *Musiche varie a voce sola, del signor Benedetto Ferrari da Reggio.* Venezia 1638, in cui la parola *Cantata* trovasi sopra una breve poesia lirica; sembra quindi che le Cantate profane abbiano esistito prima delle Cantate sacre.

CANTATRICE, s. f. *V.* CANTANTE. Riguardo alla voce, le Cantatrici dividonsi in *Soprane* e *Contralte*.

CANTERELLARE (dim. di cantare), cantare con voce sommessa, e ad ogni poco.

CANTERRES. *V.* MENESTRIERI.

CANTI CARNASCIALESCHI. Canzoni di Carnovale eseguite nelle antiche mascherate a Firenze. Esistono ancora simili Canzoni a tre voci, composte da Enrico Isaak, detto dagl'Italiani Arrigo Tedeschi. Una Raccolta di questi canti fu pubblicata a Firenze nel 1559 da Francesco Spaziani.

CANTICA MIXTA, o NEUTRALIA. Così erano denominati anticamente i pezzi vocali di chiesa, che oltrepassavano di alcuni tuoni l'estensione de' Modi autentici e plagali.

CANTICCHIARE. *V.* CANTERELLARE.

CANTICI DE' FLAGELLANTI. Nel 1347 v' era in Germania una gran mortalità, che quivi fece nascere i così detti *Flagellanti*, i quali giravano nel paese con croci e bandiere, cantando *Cantici penitenziali* (detti da' medesimi *Laisen*), sotto la direzione de' loro precentori. Faceano delle processioni intorno a' cimiteri, flagellandosi in modo, che il sangue tingeva il loro corpo. Avendo tale fanatismo durato per qualche tempo, gli Ebrei vennero in sospetto d' aver avvelenato i pozzi de' Cristiani, e furono da per tutto trucidati e bruciati, eccettuato nell' Austria. A questo macello si diede il nome di *battaglia ebraica*. I Flagellanti commisero già prima simili eccessi, con religiosi pretesti in Italia.

CANTICO, s. m. Anticamente dicevasi un ragionamento d' un sol personaggio, o soliloquio nelle commedie e tragedie col canto, ed accompagnato dal Flauto od altro strumento.

La parola *Cantico* segna per lo più un poema lirico, un'Ode, e talvolta drammatico lirico (come vuol il Mattei, che sia il più antico Cantico, cioè: quello di Mosè al passaggio del Mar Rosso, e più evidentemente vuolsi affermare del *Cantico de' cantici*), composto all'occasione di qualche avvenimento memorabile, in lode e ringraziamento al Signore, e venne cantato alternativamente da Cori, ed accompagnato da strumenti e da Balli.

Nella sacra Scrittura trovansi varj di questi Cantici, come quello di *Debora*, di *Giuditta*, di *Anna* ec. Nel Breviario non se ne serbano che sette, e la Chiesa romana usa del Cantico di M. V. (il *Magnificat*) per chiudere i Vespri, di quello di Zaccaria (*Benedictus*) per terminare le *Laudi*, e di quello di Simeone (*Nunc dimittis*) per finire la *Compieta*.

CANTILENA, s. f., dice lo stesso che melodia, pensiero musicale ec.

CANTINO, o CANTO. Corda più acuta del violino, e d' altri strumenti.

CANTO, s. m. Questa parola dinota 1) la connessione di suoni variati ed apprezzabili, espressi colla voce umana, o fattizia da qualche strumento. 2) La parola *Canto* applicata particolarmente alla musica, ne indica la parte melodica, quella che risulta dalla durata e successione de' suoni, quella da cui dipende in gran parte l' espressione, ed alla quale tutto il resto è subordinato; 3) l'arte del Canto; 4) quella delle quattro voci umane che si chiama *Soprano*; 5) una parte di poema, o d' altra composizione poetica; 6) la corda più acuta del Vio-

lino, ec. (*v.* CANTINO), e finalmente 7) Canzone o Cartello, come sono i Canti carnascialeschi che si distribuivano in Firenze in occasione delle antiche mascherate.

Molto fu discusso dell'origine del Canto. Chi lo considera naturale all'uomo, e quindi coetaneo col Mondo; altri, fra cui Rousseau, sono di parere che il Canto sia per niente naturale all'uomo; molti cercarono la sua origine nell'imitazione del canto degli augelli, del mormorio de'ruscelli ec., la quale supposizione fu trovata ridicola e combattuta da varj altri scrittori (*v.* anche l'articolo MUSICA). Sembra però che prima di tutto convenga distinguere il Canto *irregolare* dal Canto *regolare*. Certo è che il Canto, come espressione volontaria e irregolare del sentimento, nasce anche senza imitazione; e siccome l'uomo sentiva prima, e più vivamente che non pensava, egli cantò anche prima di parlare. Ma tale specie di Canto, come espressione d'un forte sentimento transitorio, non era altro che urlare o gongolare, come lo troviamo tuttora presso la maggior parte de'Selvaggi. Il Canto regolare è nato dopo la musica strumentale, e l'inventore del primo strumento da fiato (essendo provato che questi furono prima di quelli da corda) inventò pure una melodia di suoni determinati e variati, e per conseguenza anche una Scala e il Ritmo. Giacchè, per non dir nulla del meccanismo, che suppone uno strumento, perchè riesca d'imitare una data melodia, risulta già dalla natura della voce umana, che non sarebbe in istato da sè sola di dare una sicura norma per una melodia o per una Scala. E non vediamo persino al giorno d'oggi, in cui la musica è pervenuta al più alto grado, che per cantare con esattezza ci vuol l'ajuto d'uno strumento? e ciò sarebbe stato possibile nel primo nascere della musica? . . . Certamente no. E così bisogna concedere che non solo il perfezionamento degli strumenti abbia contribuito molto al miglioramento delle Scale e delle melodie determinate, ma che queste non potevano nè anche sussistere senza quelli. Di questo modo si potranno anche spiegare le antiche Scale chinese, scozzese, e l'antica scala enarmonica greca dall'imperfetta costruzione de'primi strumenti (*v.* su di ciò l'articolo INDIA).

Si può dividere il Canto in *naturale* ed *artificiale*. Il primo è quello di cui l'uomo si serve per eseguire pezzi vocali a memoria, senza essersi occupato dell'arte del Canto. Il secondo è il perfezionamento del primo, mercè l'esercizio dell'arte, e richiede perciò tutte quelle qualità che si esporranno in appresso. Considerato come arte, l'oggetto del Canto della voce umana è di esprimere quelle melodie e quell'af-

fetto, che corrispondono al sentimento della composizione musicale e delle parole. Lo stesso oggetto ha il Canto disposto per qualche strumento, ad eccezione delle parole. Risulta da ciò un'altra divisione del Canto, cioè: nel *Canto vocale*, e *Canto strumentale*. Siccome però la voce umana è più adattata di qualunque strumento musicale ad esprimere gli affetti mercè i suoni, e può altresì agire sull'animo nostro colla loquela, e sostenere per così dire i sentimenti con immagini ed idee, si capirà facilmente, che l'unione della musica colla poesia non ha altro scopo che di far spiccare di più l'oggetto della loro comune rappresentanza, e di dargli quel grado d'incanto, di cui mancherebbe senza tale unione.

Tutte le arti, e per conseguenza anche la musica, hanno la loro parte meccanica e tecnica, e quella parte che non si può dimostrare con regole. Nell'arte del Canto appartengono alla prima, tutte le buone qualità della voce, la quale deve esser chiara, sonora o di metallo, piena, intuonata, agile, flessibile, robusta, grata, dolce, pastosa, ricca d'estensione ec.; l'arte di rinforzarla e raddolcirla a piacere, e quella di farla sortire piena e larga; il maneggiare il fiato, prolungarlo al di là della sua solita durata, e di riprenderlo impercettibilmente; il legar assieme i suoni, gonfiarli, diminuirli per gradi insensibili, staccarli; il passar con destrezza dalla voce di petto a quella di testa, e così viceversa, e di uguagliar perciò i suoni dell'una co' suoni dell'altra; una buona pronunzia; una bella articolazione; la perfetta osservanza del Tempo; le giuste modulazioni negli ornamenti, sempre analoghe all'armonia; prontezza nella lettura delle Note; cognizione della lingua ec. L'altra parte del Canto consiste nell'animarlo e caratterizzarlo in modo tale, che ne risulti la giusta espressione analoga a' varj sentimenti. Ciò suppone una ricca fantasia, una libera e franca immaginazione, un sentimento profondo, e l'intima penetrazione di una data Parte, perchè sia resa con tutte le modificazioni di cui è suscettiva, ed operi sul cuore dell' uditore.

Lo stesso Canto assume diversi caratteri. Ed incominciando dal genere di *Recitativo*, quello che dicesi *parlante* o *semplice* s'avvicina più al discorso; vi si canta e si parla nello stesso tempo, e soffre il meno di tutti gli abbellimenti. Quello che chiamasi *istrumentato*, e in cui il compositore ha voluto contraddistinguere con precisione il sentimento, ha bisogno d'essere corroborato e sostenuto dal cantante; quindi potrà egli, secondo il sentimento delle parole e la corrispondente espressione del Canto, usare degli abbellimenti, collocando cia-

scuno di essi in quel posto che gli conviene, ed in cui valga a vieppiù accrescere la forza dell'espressione (*v.* RECITATIVO). Il così detto *Canto spianato*, o sia il *Cantabile* (le di cui qualità particolari, oltre le sopra descritte, sono: di possedere perfettamente l'arte di filar i suoni, d'eseguire le frasi del Canto, le grazie ed i tratti con espressione, e con quella nobiltà che distingue questo carattere da tutti gli altri) soffre pochi abbellimenti, e questi devono eseguirsi con maniera larga, sostenuta, dignitosa, senza che riescano però pesanti, nè perdano l'eleganza, la leggierezza e l'espressione. L'*Andante*, il quale tiene il medio fra il vivace e il lento, richiede delle inflessioni di voce con espressione e grazia, ed abbellimenti analoghi a tale carattere. L'*Allegro* è di movimento vivo, come p. e. un'Aria di bravura: qui il cantante può far prova della flessibilità, della forza della sua voce, e della precisione e giustezza nell'esecuzione. L'*Agitato*, come uno dei pezzi più appassionati che abbia la musica e il Canto, richiede del fuoco, dell'abbandono, anzi una specie di delirio e d'esaltazione, affine di esprimere con forza e verità il dolore, l'ira, la gelosia ed altri affetti impetuosi. Le frequenti Sincopi, gli artificiosi Ritardi, l'apparente disordine de' varj sentimenti richieggono franchezza di Tempo, mentre pochi ornamenti suggeriti dalla sensibilità, ed articolati colla prestezza e forza analoga all'espressione della parola ed al vivo movimento di questo carattere, non potranno che aggiungervi una specie d'eleganza energica e di sommo effetto.

Fra i diversi caratteri del Canto s'annovera pure quello del *sillabico*, o sia *parlante*, e ciò con ragione, essendo l'anima dell'Opera buffa. Ma il più caratteristico di tutti è poi il *Canto nazionale*. Sappiamo che la musica e la danza hanno quasi presso ogni popolo un carattere proprio. Tale fenomeno è chiaro. Queste arti stringonsi il più al sentimento, all'entusiasmo e al carattere universale degli uomini, e solo colui che le professa può dar ciò che sente, e che s'avvicina più al suo temperamento; quindi è che quanto più un popolo possiede particolarità a lui proprie, tanto più caratteristica sarà la sua musica. Ciò è specialmente applicabile a'Canti nazionali, i quali sono per lo più un fedele impronto del carattere delle nazioni, e variano a norma della diversità di tali caratteri de' popoli, del loro stato sociale, della loro lingua, della differente temperatura de' climi, e maniera di vita, che influiscono singolarmente sull' organo della voce ec; essendo ora gravi, or leggieri, or melanconici, or gaj, sentimentali o voluttuosi, forti e crudi, dolci e flessibili ec. Quasi tutte le nazioni

europee, colte ed incolte (queste ultime quasi più delle prime) hanno i loro Canti nazionali, i quali operano sul sentimento generale, e come proprietà di paese e di famiglia, e si conservano, e costituiscono una specie d'eredità che passa dai padri ai figli: simili Canti sono semplicissimi, assai intelligibili, popolari e pieni di sentimento naturale (*v.* anche CANZONE NAZIONALE).

Oltre le diversità di carattere di cui il Canto è suscettivo, varia ancora per rispetto allo scopo per cui viene impiegato. Ciò diede luogo di trattarlo sotto differenti *forme*, le quali si leggono ne' rispettivi articoli correlativi ARIA, CANZONE, CORALE, CORO ec.

Considerato il Canto sotto il punto di vista dell'*arte*, ci presenta, come nella pittura, un'altra diversità, cioè di *scuola*; mentre è certo che varj furono e sono i metodi e sistemi, che hanno diretto e dirigono tuttora le scuole di questa bell' arte. Cionondimeno da tutte queste scuole, e da tutti questi sistemi, sono usciti al pubblico cantanti di gran valore. Le più famose scuole che esistessero in Italia nella prima metà del secolo XVIII furono quelle de' *Fedi* in Roma, di Francesco *Pistocchi* in Bologna, quella di Francesco *Redi* in Firenze, di Giuseppe Ferdinando *Brivio* in Milano, quella di Francesco *Peli* in Modena, di Giuseppe *Amadori* in Roma, e quelle di Domenico *Gizzi*, Nicola *Porpora*, Leonardo *Leo* e Francesco *Feo* a Napoli. Verso il principio di quel secolo viveva il cavaliere Baldassare Ferri, Perugino, cantante unico e prodigioso, il quale avea la più bella, la più estesa, la più flessibile, la più dolce ed armoniosa voce che potesse mai sentirsi; era gajo, fiero, grave, tenero a suo piacere; rapiva i cuori col suo patetico; saliva e discendeva in un sol fiato due piene Ottave, continuamente trillando e segnando tutti i gradi della Scala cromatica, con una giustezza sorprendente.

Fiorirono anche al principio del secolo XVIII Giovanni Paita, Genovese, il quale ne' suoi tempi fu chiamato l'Orfeo e il Battile della Liguria, essendo stato ugualmente eccellente nel Canto e nella danza; Francesca Boschi, Bolognese, chiamata da' Veneziani la Salomona nella musica; i celebri cantanti Siface, e cavalier Mattucci, singolarissimi per la rarità della voce, e pel modo di cantare al cuore.

Il più famoso allievo del Pistocchi fu Antonio Bernacchi, Bolognese, il quale anch'esso aprì una scuola di Canto, dalla quale uscirono il Carlani, il Tedeschi (detto anche Amadori), il Guarducci, il Mancini, ed il celebre Raff. Gli allievi sortiti dalla scuola del Pistocchi erano: Antonio Pasi di Bologna, il quale si rese celebre pel suo cantare

magistrale, e d'un gusto talmente raro, perchè coll' unione di un sodo portamento e spianar di voce, introdotto vi aveva un misto di granito, composto di graziosi Gruppetti, Volatine, scelti e leggieri Passaggi, Trilli, Mordenti e rubamento di tempo, il che fatto alla perfezione, e ne' proprj nicchj, componeva uno stile particolare e sorprendente; Giambattista Minelli, pure di Bologna, possedè al maggior segno di perfezione l' accento musicale, e s' acquistò il nome di sapientissimo artista; Annibale Pio Fabri, pure Bolognese ed eccellente Tenore; Bartolino di Faenza fece nella professione, per il suo perfetto e variato Canto, una delle primarie figure. Detti cinque allievi, sebbene istruiti da un sol maestro, ebbero un diverso metodo e stile.

Delle varie altre scuole si rendettero più o men celebri Carlo Broschi, Napolitano, tanto conosciuto sotto il nome di *Farinelli*, ed il quale ebbe per rivale Gaetano Majorano di Bari, detto anche il *Caffarelli;* Carlo Scalzi, Genovese; Gioacchino Conti, Napolitano, detto pure *Gizziello;* Agostino Fontana, Torinese; Nicola Regginelli, Napolitano; Angelo Maria Monticelli, Giuseppe Appiani, detto *Appianino*, Felice Salimbene (tutti e tre Milanesi); Giovanni Carestini della Marca d'Ancona; Giovanni Manzuoli, Fiorentino; Antonio Habert, Veronese, detto *Porporino;* Gaetano Guadagni, Lodigiano; Giuseppe Aprile e Giuseppe Milico, ambidue Napolitani, e varj altri. Gasparo Pacchiarotti, Romagnuolo; Giovanni Rubinelli, Bresciano; David Giacomo, e Giuseppe Viganoni, entrambi Bergamaschi; Matteo Babini, Bolognese; Gerolamo Crescentini d'Urbino, e Luigi Marchesi di Milano, furono gli ultimi che hanno sostenuto con tanta gloria la riputazione dell' antica scuola di Canto italiana. Questa non era meno feconda nel produrre eccellenti cantatrici, come furono: Vittoria Tesi, Forentina; Faustina Hasse, Veneziana, nata Bordoni; Anna Peruzzi, Bolognese, Catterina Visconti, detta la *Viscontina*, Milanese; Giovanna Astrua, Torinese; Regina Valentini, detta la *Mingotti*, Napolitana; Lucrezia Aguari, Ferrarese; Anna de Amicis, Napolitana; Brigida Banti, nata nel Parmigiano; Angelica Catalani, di Sinigalia ec.

Sarebbe certamente della massima utilità un libro, il quale spiegasse non solo i varj metodi delle antiche scuole di Canto italiane, che per molto tempo furono l'inesauribile sorgente d' una prodigiosa quantità d' eccellenti artisti, ma anche il differente stile, osservato ne' gran cantanti dell' una e medesima scuola.

Restano ancora da farsi alcune brevi riflessioni sul *Canto strumentale*.

L'idea musicale, il *motivo*, la melodia, il Canto finalmente (essendo tutte queste parole sinonimi) è confidato particolarmente alle voci umane nella musica drammatica, e al primo Violino nella sinfonia. Ma tutti gli strumenti se ne impadroniscono vicendevolmente, onde lasciare riposare il cantante, riempiere gl' intervalli destinati al giuoco della scena, e variar il discorso con *a Soli* contrastati. Si può dire che essi cantano tutti, poichè in certi passi gli stessi suoni del Trombone e de' Timpani arrivano soli all'orecchio degli uomini.

Vi sono quindi due potenze che concorrono ugualmente all' esecuzione di una composizione lirica. I personaggi scenici per il Canto vocale, e l'orchestra per far sentire le Sinfonie, i Ritornelli, le Marcie, i romori di guerra e di caccia, le tempeste, tutto ciò che ha rapporto all' imitazione pittoresca, i tratti amabili o passionati che s'innestano ne' Recitativi, nelle Arie, ne' Cori ec.

Il Canto vocale esprime gli affetti e le passioni. L'azione è riservata al Canto strumentale.

Il personaggio troppo occupato di ciò che vede, di ciò che teme, di ciò che soffre, non può intrattenerci de'sentimenti che regnano nella sua anima. Ora s' interrompe onde pensare a ciò che avea detto, ora legge penosamente, ora scrive, saluta, cerca e spia qualcheduno, ora dorme, ora riflette a ciò che ha da fare, ora passeggia, ora trovasi in uno stato d'estasi, ora concentra il suo furore che è pronto a scoppiare, ora è ferito mortalmente, ora la sorpresa e l'agitazione gli tolgono l'uso delle sue facoltà ec. In questi ed altri innumerevoli esempj, che troviamo nelle Opere, il discorso del Cantante non essendo continuato, non può nè anche costituire un Canto regolare; ma siccome tale Canto deve esistere, perciò se ne confida una parte all' orchestra, ed i quadri musicali ricevono in questo modo, per intervalli, una preziosa luce.

Il Canto strumentale segue ordinariamente, al pari del Canto vocale, il senso delle parole. Vi sono però alle volte delle situazioni, le quali richiedono che il Canto strumentale contraddica manifestamente a tale senso (*v.* CONTRASTO).

Tanto nelle Arie che ne' Recitativi il Canto strumentale prepara i cangiamenti di tuono, e dispone l'anima alle sensazioni che si vogliono farle provare. Se la voce riposa, uno o più strumenti s'impadroniscono tosto del discorso musicale, diventano parti principali, tro-

vano nelle altre un accompagnamento, ed il *motivo*, seguendo sempre il suo corso, non fa altro che cangiar d'organo. Il Flauto, l'Oboe, il Clarinetto, il Fagotto, il Corno, il Violino, il Violoncello sono quelli che ripetono le semplici cantilene, od i brillanti periodi della voce. Ritenendoci nel medesimo oggetto, l'orchestra supplisce al silenzio dell'attore, ce lo mostra occupato sempre dello stesso pensiero, e serve così di compimento alla sua espressione. Il buon gusto, il quale proibisce di ripetere troppo le frasi poetiche, richiede che il tratto di melodia rivenga a varie riprese, per rendere più profonda la sua impressione, o per ritondare i periodi. Il compositore sa destramente sottomettersi a queste contrarie leggi, facendo ridire agli strumenti l'idea presentata già dal cantante; e questo tratto significativo, mentre era già riunito alle parole, fissa l'immaginazione senza stancarla, dà all'esecutore il tempo di prender fiato, anima i suoi gesti, rende loquace il suo silenzio, e sostiene l'azione scenica.

Oltrecchè il Canto strumentale divide l'elocuzione musicale colla Parte cantante, vi sono delle scene in cui la situazione drammatica richiede, che gli affetti partano tutti, e provengano unicamente dall'orchestra. Graziosa e appassionata, la voce umana esprime tutti i sentimenti; ma essa non può render ciò che è troppo strepitoso, le immagini a lei strane, le masse de' suoni che vengono dal di fuori, come, per esempio, lo strepito di guerra, il tuono, un invito per la caccia ec.

Posto al secondo grado nell'Opera, il Canto strumentale non ha più di rivale nel Ballo, nelle Sinfonie, nelle Marcie ec.

CANTO ALTERNATIVO. Modo con cui si cantava già, sino dai primitivi tempi della Chiesa, i Salmi, ed usasi ancora di presente.

CANTO AMBROSIANO, è quel Canto fermo introdotto da S. Ambrogio ad imitazione del Canto della Chiesa orientale, e vige tuttora assieme al rito nella Diocesi di Milano. Riguardo al suo carattere distintivo *V.* l'articolo CANTO GREGORIANO.

CANTO COMPOSTO. *V.* CANTO FIGURATO.

CANTO CORALE, significa generalmente in Italia lo stesso che *Canto fermo* (*v.* anche CANTO GREGORIANO e l'articolo CORALE).

CANTO DEL CIGNO. I Greci antichi appropriarono al cigno una particolare abilità nel Canto, consacrandolo ad Apollo, il Dio della musica. Vantarono in ispecie la dolcezza del Canto de' cigni nell'ora vicina alla morte, chiamata da loro: *il Canto del cigno*. È noto che una certa tradizione è giunta sino a' nostri tempi, in questo proposito, e cantare il Canto del cigno, vuol dire al giorno d'oggi, sentirsi l'ora

vicina della morte, o prepararsi alla morte. Si chiama anco il Canto del cigno l'ultimo lavoro d'un autore, o d'un artista. Ignoriamo però come i Greci abbiano potuto attribuire al cigno un'abilità nel Canto, essendogli affatto negata dalla natura.

CANTO DEL LIGO. Canto popolare, in uso ne'contorni di Riga in Russia, eseguito da un Coro di ragazze e di ragazzi al tempo del solstizio d'estate nella campagna. Una ragazza intuona estemporaneamente una Canzone, in cui le altre entrano coll'esclamazione *ligo!*

CANTO DURO, o CANTO B DURO. Nome antico d'una melodia tale, che modulava nell'Esacordo di *sol* (*v.* SOLMISAZIONE). Più tardi s'intendeva ogni pezzo di musica, in cui s'adoperava la corda di *si*, segnandola in principio del pezzo col Bequadro.

CANTO ECCLESIASTICO. Sotto questo nome generico intendesi il Canto che si usa nella Chiesa, sia il *gregoriano* (che si chiama *ecclesiastico* in particolare), l'*ambrosiano*, *monacale* del rito cattolico romano, o sia il *corale* de'Riformati ed altri riti, quello de' *Greci* ec. (*v.* CORALE).

CANTO FERMO. Dal principio del secolo VII, fino al tempo in cui il contrappunto esercitavasi dietro regole determinate, il Canto fermo non era altro che il Canto ecclesiastico introdotto da San Gregorio ne' così detti otto tuoni ecclesiastici, che erano i primi quattro modi autentici e plagali degli antichi Greci (*v.* anche gli articoli CANTO GREGORIANO e CORALE). Dall'uso dell'armonia in poi si dà tal nome anche negli esercizj del Contrappunto a quella Parte, che viene prescritta allo scolare, onde vi ponga sopra o sotto una o più altre.

In alcuni siti si chiama pure Canto fermo una composizione a 3 o 4 voci senza strumenti.

CANTO FIGURATO, è quello in cui si praticano delle Note di misto valore, a differenza del Canto corale, composto di Note principali uniformi. Si divide il Canto figurato nell'*antico* e *moderno*. L'antico, il quale fu già praticato da'Greci antichi, e si conservò sino al secolo XIII dell'Era cristiana, avea solo due differenti specie di misura, vale a dire, una lunga ed una breve; di modo che il suono d'una sillaba lunga valeva il doppio di quello d'una sillaba breve. Il Canto figurato moderno fu messo in pratica dopo l'invenzione delle Note moderne, fatta nel secolo XI (*v.* NOTE). Queste Note formano non solo figure varie riguardo alla durata del tempo, ma anche rispetto alla loro connessione; ed è perciò che si chiama un tale Canto composto di varie figure, *Canto figurato*, o *musica figurata*.

CANTO GREGORIANO, così detto dal Pontefice San Gregorio Magno, il quale ne fu il riformatore e il promotore, altro non è che una modulazione di voci all'unisono senza diversità di tempo, usata negli ufficj ecclesiastici per lodare e benedire Iddio ne' suoi Tempj. Questo Canto dicesi pure *Canto piano* dalla sua semplicità e facilità; *Canto fermo* per la gravità con cui procede in Note d' ugual valore; *Canto corale*, perchè cantato in coro e dal coro, e finalmente *Canto romano*, poichè fu introdotto il primo a Roma (*v.* CORALE).

Rilevasi da ciò che il Canto gregoriano non ha nè ritmo nè metro, il che lo distingue dal Canto ambrosiano, che era metrico e più modulato, cioè, il suono sopra una sillaba lunga avea esattamente il doppio valore di quello d' una sillaba breve (*v.* CANTO FIGURATO).

Il Rigo del Canto fermo moderno componesi di quattro sole linee, non perchè non possa averne maggior numero, ma perchè quattro bastano a formare quella estensione di gradi, che suol correre d'ordinario la Nota, ed occupare la cantilena; e perciò quando fosse d'uopo d' estensione maggiore (il che ha luogo rarissimamente) si supplisce con una o più righe, o tagli di Note che oltrepassano l' ultimo grado del Rigo.

Le figure delle Note sono ordinariamente in numero tre: un quadro con l' asta, un quadro senza asta, e un rombo. La prima dicesi *Lunga*, la seconda *Breve*, e la terza *Semibreve*. La *Quilisma*, figura però che non si trova nemmeno ne' libri del seicento, vale due Note. Oltre a ciò in qualche cantilena semifigurata si troverà un'altra figura, detta *Minima*, formata da un rombo con l' asta, che ha minor valore delle Semibrevi. Parimenti ne' libri antichi si ritrovano Note prodotte per varj gradi continuati del Rigo, a guisa d' una Nota sola, e queste vagliono per tante Semibrevi, quanti sono i gradi che occupano in detto Rigo, con tenere però come lunga la prima, quando abbia l' asta. Così ancora trovansi Note formate senza l' angolo destro della parte superiore, a cui supplisce una specie di semicircolo, e finisce coll' asta sotto l' angolo destro della parte inferiore, e queste sono chiamate *Rotte* o *Doppie*, come piacque al Frezza. Portano seco queste Note, una o più Note sotto, che si sottintendono, e si cantano, benchè non vi siano; cioè, ora *una* nel grado immediato di sotto, ora *una Terza*, ora *una Quarta*, ed ora *una Quinta* sotto. Quando la Nota *Rotta* trovasi in *D* grave del Tuono primo porta seco il *C* grave seguente; quando trovasi in *D* acuto nel Tuono settimo, porta seco la Terza sotto in *Bemi*; quando ritrovasi in *G* acuto del Tuono ottavo,

porta la Quarta sotto in *D* grave, siccome si può osservare negli esempj della Fig. 41., ne' quali si descrive parimente una Nota con un semicircolo sopra o sotto, con entro un punto, che dicesi Nota coronata, ed ha il valore d'un' appoggiatura, o di una mezza Nota di più sopra, o sotto ove il suddetto semicircolo ritrovasi.

Tutte le Note non hanno più che sei nomi, cioè: *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. A fine di saper quale di questi nomi a ciascuna Nota convenga nel rispettivo suo grado, o sito del Rigo, si sono inventate le Chiavi, le quali poste a capo, danno il nome di *fa* a quella Nota che le sega in mezzo. Tre sono le figure di queste Chiavi. Una è composta di tre pezzi, cioè di due Note Brevi poste perpendicolarmente una sopra l'altra, in modo però che non si congiungano, ma lascino tanto spazio fra di loro, che dia luogo alla linea che le frammezza; e inoltre al lato sinistro ha un'altra Nota quadra, con asta alla parte destra, la quale vien segata dalla detta linea, che passa fra le due suddette, e questa dicesi Chiave di *Ffaut*, che è la prima, e più bassa. L'altra è composta di due pezzi, cioè dalle sole due Note summentovate segate dalla linea, unite però dal lato sinistro per mezzo di una linea perpendicolare, e questa dicesi *C sol faut*, che è la più alta, e trovasi cinque gradi sopra la prima. La terza è come la seconda, colla sola differenza di un *b* tondo, che ha nel grado di sotto immediatamente seguente, dicesi *Befa*, che dà il nome di *fa* alla Nota, che trovasi nello spazio di detto *b* tondo. Questo si fa ancora colla prima Chiave nella seconda, o terza linea, e col *b* tondo due spazj sopra detta Chiave. Conviene ammettere questa terza Chiave, diversa dalle altre due, per poter assegnare la differenza che passa fra questo *b* tondo naturale, e l'altro *b* tondo accidentale, il quale non sempre si ritrova in una cantilena come il naturale; ma posto una volta, per il resto del Canto non più si considera. Stabilita questa regola, si ha il nome di ogni Nota in qualunque grado del Rigo, come lo dimostrano le Scale della Fig. 42.

Riguardo poi agli Accidenti, questi sono nel moderno Canto fermo gli stessi che nel Canto figurato.

CANTO IN CONTRAPPUNTO. Sembra che tale espressione abbia significato anticamente un Canto con imitazioni. Il Papa Giovanni XXII lo bandì dalla Chiesa nel 1322, a motivo della sua sregolatezza.

CANTO MILITARE RUSSO. Merita una menzione particolare l'uso che l'infanteria russa fa del Canto nelle lunghe marcie. In ogni compagnia d'un battaglione trovansi dodici o più soldati, scelti per la

loro abilità nell'esecuzione de' Canti nazionali russi; questi soldati formano un coro, e portano il nome di *Cantanti di compagnia*. La mercede di tale particolar ufficio consiste più nell'onore dell'elezione o stato secondario, che in qualche utile pecuniario, ed i soldati ne sono contentissimi. Allorchè il comandante d'un battaglione s'accorge che i suoi soldati cominciano a perdere le forze nelle lunghe e faticose marcie, il coro riceve l'ordine di marciare innanzi le loro compagnie, e di cantare. Stanco anch'esso, gli sta più a cuore l'applauso de' suoi commilitoni, e quindi eseguisce alternativamente le canzoni militari e nazionali; i soldati vanno avanti lentamente, e pochissimi restano indietro. Di questo modo un reggimento intero, e persino tutto l'esercito canta sovente una canzone militare nell'assalire il nemico, massimamente all'attacco colla bajonetta in canna, o all'assalto; cosa per altro già praticata presso gli antichi Irlandesi, Galli, e Germani, e presso i Francesi moderni, come ce lo dimostrano la canzone di Rollando, l'Inno marsigliese ec. (*v.* l'articolo BARDI).

Quale differenza fra il Canto eseguito dallo stesso militare onde invigorire le sue forze sulle marcie, ed il continuo ed uniforme battimento del Tamburo! Vero è che quest' ultimo s'adatta assai bene a rendere uguali i passi del soldato; ma è egli atto ad alleviargli parimente la sua stanchezza? Aggiungiamo a tutto ciò, che questi eserciti cantanti eseguiscono per lo più canzoni nazionali, e si avrà una idea della grande influenza che ciò debba avere sullo stato fisico delle stanche colonne nelle lunghe marcie, massimamente quando ha luogo nella propria patria, od alle sue frontiere.

CANTO MOLLE, o CANTO B MOLLE, significò anticamente una cantilena che modulava nell'Esacordo di *fa*, ovvero nella quale si usava la corda di *si bemolle* (*v.* SOLMISAZIONE).

CANTO NATURALE chiamavasi ne' tempi antichi una melodia nell'Esacordo di *do*, che non avea bisogno di mutazione alcuna di sillabe (*v.* SOLMISAZIONE). Questa espressione indica pure oggidì un Canto scorrevole, che procede piuttosto per gradi che per salti.

CANTO NAZIONALE. *V.* CANTO.

CANTO PIANO. }
CANTO ROMANO. } *V.* CANTO GREGORIANO.

CANTORATO, s. m. San Gregorio Magno istituì verso la fine del secolo VI il Cantorato a Roma, ovvero una scuola, nella quale s'ammaestrava la gioventù nel leggere e cantare. Carlomagno introdusse i Cantorati anche nella Germania nel secolo IX.

CANTORE, s. m. Sotto a questa parola intendesi in generale qualunque siasi cantante, ed in ispecie il Precentore d'una comune ecclesiastica (*v.* anche CANTANTE). In varj paesi il Cantore è pure direttore della musica di Chiesa, ispettore del Coro, maestro di Canto della gioventù, e maestro di una classe della scuola.

Già nella primitiva Chiesa i Cantori furono riguardati come parti integranti, anzi annoverati fra i principali Ordini ecclesiastici, come rilevasi e da' primi Concilj della Chiesa, e dal Codice Giustiniano ancora. In appresso allorchè da S. Silvestro e da S. Gregorio furono istituite le scuole di Canto, e ridotte in varj Cori, si divisero in *Primicerj*, o siano Priori della scuola, ed altri quattro dirigenti, detti *Parafonisti* ed *Arciparafonisti*, indi in *Precentori*, o siano quelli che intuonavano, in *Saccentori*, che rispondevano, ed in *Concentori* che cantavano cogli altri.

CANTORI EROTICI, o siano *Poeti della Svevia.* Quasi nella stessa epoca de' *Trovatori* (*v.* l'articolo seguente) esistevano nella Germania i così detti *Minnesänger*, dall'antica parola tedesca *Minne*, amore, e *Sänger*, cantante. Le stesse cagioni che nella Provenza eccitarono lo spirito poetico, cioè l'Ordine cavalleresco ed il fanatismo religioso, produssero effetti simili nella Germania. L'amore non era però l'unico oggetto de' loro Canti. Eglino avevano varie altre canzoni, satire, ballate ec. come i *Trovatori.* Amavano inoltre le gare poetiche, in cui ciascun poeta cercava di fare i migliori elogi del proprio mecenate. Una tale gara, detta *la guerra di Wartburg* ebbe luogo nel 1206 fra sei poeti alla Corte del Landgravio Ermano di Turingia.

Il numero di questi Cantori erotici era altrettanto grande come quello de' poeti provenzali. Nella sola raccolta poetica del Manasse, pubblicata a Zurigo nel 1785, trovansi 140 differenti autori, fra cui varj Imperatori, Re, Principi, Duchi, Margravj, Conti, Nobili, Cavalieri ec., e persino un maestro di scuola di Esslingen.

Un' altra tribù musicale, composta per lo più d'artigiani, e la quale assunse il titolo di *Maestri Cantori* (Meistersänger), esisteva già nel secolo X, avendo riguardevoli privilegi dall'Imperatore Ottone I, e dal Pontefice Leone VIII. Questi *Maestri Cantori* si sparsero molto nella parte occidentale della Germania, e seppero mantenersi l'attenzione del popolo alemanno per più di cinque secoli. Canti sacri, poesie sopra oggetti storici e popolari, e più tardi i drammi eroici, erano i prodotti della loro Musa. Colui che sapeva comporre nello stesso tempo la poesia e la melodia, fu chiamato *maestro.*

La città di Magonza era per così dire l'Università del *Canto maestro*, e dove si conservavano gli statuti e privilegi dell'affratellanza; ma le principali sedi della medesima erano le città di Strasburgo, Ulma, Augusta e Norimberga.

Questa Società perdè molto della sua rinomanza nel secolo XV, e la riacquistò circa la fine del medesimo secolo, mercè le fatiche di Giovanni Sassone, detto *Hans Sachs*, calzolajo a Norimberga, di maniera che fiorì ancora per tutto il secolo XVI. Una parte dei Maestri Cantori, esisteva tuttora 60 anni fa, a Norimberga ed a Strasburgo; nelle altre città cessarono fin dal principio del secolo passato.

CANTORI PROVENZALI. Varj autori sono del parere, che tutti i Canti nelle moderne lingue popolari hanno avuto, generalmente parlando, la loro origine nella Provenza; i Menestrieri, de' quali si parla a suo luogo, traggono anch'essi la loro origine da quel paese. Ma varj politici avvenimenti, ne' secoli passati, che eccitarono un grand'entusiasmo per la cavalleria, o sia Ordine cavalleresco, compresevi anche le Crociate, portarono ben presto l' arte di poetizzare e di cantare anche nelle mani di uomini tali, i quali l'esercitarono, non già per guadagnare il pane, ma per appalesare i loro sentimenti. Il zelo, con cui voleasi far la guerra agl'Infedeli, le inevitabili disgrazie nate da tali imprese, la perdita de' parenti, il desiderio di rivedere l'Amata, e molte altre cose erano l'oggetto del Canto e della poesia. Bisognava eccitare il coraggio, consolare i disgraziati; in somma v'erano tanti motivi per alleviare l'oppresso cuore, e in tali circostanze sentivasi così generalmente il potere del Canto e del suono, che necessariamente dovea nascere una gran quantità di poeti e di cantori. Siffatta nuova classe di poeti e di cantori si chiamarono in ispecie *Troubadours*, o siano *Trovatori* (dall'antico verbo *trouba*, trovare, inventare), detti anche *Trouvaïres*, *Trouvères* o *Trouveurs:* avendo questi poeti molta invenzione, e trovando concetti felici, bei pensieri ed immagini ridenti, in questo modo contribuirono molto a dare alla poesia ed al Canto una direzione più nobile, di quella che aveano nelle mani de' Menestrieri erranti.

Il numero de' *Trovatori* era grandissimo. Fauchet ne conta 127, superstiti ancora nel 1300. Vi erano fra di loro de'Re, Principi, Cavalieri e Preti di ogni specie. Il solo Sainte-Palaie ha raccolto circa quattromila delle loro poesie (*v.* la sua *Hist. des Troubadours*). I *Trovatori* brillarono in Europa circa 250 anni, cioè dal 1120, o 1130, sino al governo di Giovanna I, Regina di Napoli e di Sicilia, e Contessa

della Provenza, morta nel 1382. Si crede che il più antico *Trovatore*, di cui esistono ancora delle Opere, sia stato Guglielmo IX, Conte di Poitou e Duca d'Aquitania, nato nel 1071, e morto nel 1122, o 1126. Dopo il 1382 i Trovatori perdettero la loro fama, non già come taluni credono, perchè mancarono di mecenati, e perchè s'unirono a gentaglia, ma per motivo che nacquero poeti migliori, come p. e. Dante, Petrarca, Boccaccio ec., i quali invero si formarono dopo di loro, ma li sorpassarono di gran lunga, e li fecero dimenticare.

La lingua di cui si servivano i *Trovatori*, chiamavasi la *romana*, che era un misto dell'antico romano con varj dialetti, e per ciò avevano anche il nome di *Poeti romani*. Delle loro melodie non si conservano che quelle de' famosi *Chatelain de Coucy*, e Teobaldo, Conte di Sciampagna e Re di Navarra.

CANTURIA, o CANTORIA, s. f. Specie di tribuna stabile, o occasionalmente innalzata nelle chiese per i professori di Canto e di suono, i quali eseguiscono il Canto figurato. Le Cantorie d'Italia sono per lo più erette o nel Presbiterio od in mezzo alla chiesa, l'una in faccia all'altra. Nell'una è posto l'Organo e talvolta sono fornite ambedue di tale strumento.

CANUN, s. m. Nome di strumento da corda, il quale somiglia al Salterio tedesco. Ha delle corde di budello, che si pizzicano colle dita, armate di ditali di tartaruga.

CANZONE, o CANZONA, s. f. Poema lirico unito a melodia, che ognuno può cantare, senz'aver imparato l'arte del Canto. Tale melodia non dee quindi avere nè grand'estensione di suoni, nè Intervalli difficili ad intuonarsi, nè molti abbellimenti ec., cose che distinguono il Canto artificiale, ma non già il carattere semplice proprio alla Canzone. Risulta da ciò che colui sbaglia di grosso, il quale componendo una Canzone, cerca la vera espressione de' sentimenti in armonie e transizioni ricercate, ed in una condotta fuor di proposito.

La Canzone fu in tutt'i tempi la prima specie di musica che cadde in mente agli uomini. Essa è la più semplice e la più naturale forma, in cui manifestasi l'espressione d'un sentimento, per cui venne anche in uso presso tutt'i popoli, prima di qualunque altro mezzo di espressione. La Canzone è poi fra tutte le produzioni della poesia unite alla musica l'unica, mercè la quale ognuno da sè solo può pronunziare i suoi sentimenti col Canto, e procurarsi sollievo nelle ore penose.

Il contenuto d'una Canzone è un sentimento di natura piuttosto dolce, capace però di qualche grado di vivacità. Il sentimento forte

appartiene all'Ode, ed il sentimento più forte, presentato con tutta la vivacità, all'Inno.

L'oggetto delle Canzoni è vario, e a tale riguardo possono dividersi in *spirituali, popolari, militari, erotiche* e *ditirambiche.*

Le *Canzoni spirituali*, o *sacre* destinate a propagare sentimenti religiosi, contengono delle verità della Religione, o sentimenti morali. Cantate da un'intera comune nel pubblico culto divino, appartengono a quella specie di Canto che si chiama *corale;* avendo un'altra destinazione, vestono il carattere del Canto *figurato* (*v.* anche gli articoli CORALE, e LAUDI).

Le *Canzoni popolari* hanno per oggetto di animare le virtù civiche e domestiche, p. e. l'amor patrio, i piaceri domestici e sociali, scherzi allegri e decenti, l'amore, l'afflizione per la perdita d'amate persone ec. Siffatte Canzoni sono di natura tale, che s'intendono da tutte le classi del popolo, e avendo poesie e melodie chiare, ognuno può goderle. E da questo lato la Canzone popolare è importantissima, e può contribuire molto a propagare sentimenti utili e nobili; anzi gli stessi Governi possono approffitarne come mezzo ad una savia direzione. La storia recente ci ha dato luminosi esempj della forza del Canto popolare col conveniente uso di espressive Canzoni patrie.

Le *Canzoni militari* hanno per oggetto le virtù militari, e la storia non è meno feconda d'esempj del valor e dell'eroismo prodotto in interi eserciti da siffatte Canzoni (*v.* per altro l'articolo CANTO MILITARE RUSSO).

Le *Canzoni erotiche*, o *amorose* si riferiscono alla tenera inclinazione d'ambi i sessi, e le *Canzoni ditirambiche*, sono destinate in ispecie ai piaceri della mensa e del vino.

CANZONE A BALLO. Poesia che si canta ballando, detta anche *Ballata.* I più antichi popoli praticavano già l'unione del Canto colla danza. La Canzone a ballo degl'Israeliti, di cui parla il 32 capitolo del secondo libro di Mosè, non lascia almeno alcun dubbio, che tale costumanza non fosse già stata introdotta dagli antichi Egiziani. Le descrizioni delle altre regioni del Mondo ci dimostrano pure, che la maggior parte de' popoli a noi contemporanei, uniscono ordinariamente il Canto colle loro danze. Questa abitudine si conservò solo fra alcune colte nazioni europee, nominatamente fra gli Spagnuoli, e sulle coste meridionali di questa parte del Mondo (*v.* BOLERO. SEGUIDILLA).

CANZONE NAZIONALE. Le differenti nazioni hanno certe specie di ritmi, certi andamenti caratteristici nella modulazione de' loro

Canti (*v.* CANTO). Tale carattere distintivo manifestasi in ispecie nell'infanzia de' varj popoli, e s'indebolisce in ragione che la coltura cresce, sino a che perdesi affatto. Tutti i popoli s'assomigliano in massima nel più alto grado di coltura; ma le nazionali differenze restano soltanto fra quella classe di popolo, la quale, attese le sue occupazioni e maniere di vita, non può andare al di là d'un certo grado di coltura. I colti musici d'Italia, di Spagna, d'Inghilterra, di Francia, e di Germania si somigliano tanto nella loro composizione e maniera d'esecuzione, che difficilmente s'indovina la patria de' medesimi dalla loro arte, a meno che non si volesse eccettuare il Canto, o la lingua unita al medesimo. Esiste però tuttora in que' paesi una musica nazionale, che ha un carattere così distintivo che si conosce subito. La maggior parte della Francia, della Spagna e della Russia ha le sue Canzoni nazionali. L'Italia ha le sue Canzoni veneziane, napolitane e siciliane. Fra tutti i popoli poi i Provenzali possono considerarsi con ragione come i primi canzonieri dell'Europa.

CANZONE DI ROLLANDO. Canzone assai famosa, e favorita all'epoca di Carlomagno e dopo. Non si sa precisamente chi sia questo Rollando, essendo la sua storia mista di molte favole; ma è probabile che sia stato uno de'più valorosi capitani di quel monarca, e che da per tutto siasi segnalato colle sue gloriose gesta militari. La detta Canzone fu fatta in sua memoria, dopo che perì assieme con altri cavalieri nelle strette di Roncisvalle, e la stima per la medesima era tanto grande, che venne riputato un onore particolare, se uno poteva intuonarla nell'esercito. Dice Ducange che un gentiluomo normanno, di nome Taillefer, l'intuonava prima della battaglia di Hastings, con una voce sì forte e sì penetrante, che fece un'impressione profonda su tutto l'esercito, e che in ricompensa ebbe il permesso da Guglielmo il Conquistatore, di far il primo attacco sul nemico.

CANZONETTA, s. f. Nome ch'avea anticamente un picciolo pezzo vocale per una o più voci, cantato per divertimento in circoli privati; in oggi non è altro che una picciola poesia lirica messa in musica, che non ha niente di ricercato, nè per l'oggetto, nè pel maneggio.

CANZONI DI GESTA. Queste canzoni sono probabilmente quelle che Alberico chiama *heroica cantilena,* vale a dire, quelle che celebravano le gesta e le azioni de' prodi cavalieri, fossero favolose o vere. Di tal numero era, per esempio, la sopra mentovata canzone di Rollando ec.

CAPOBANDA, s. m. Nome del direttore di una Banda musicale.

sia civica o militare, ed il quale in Germania há anche il titolo di Maestro di Cappella.

CAPO D'ORCHESTRA. Colui che dirige in persona un'orchestra, ed il quale in Italia viene anche detto *Direttore d' orchestra*, *Primo Violino*, essendo questo strumento il principale della musica.

I requisiti ed obblighi d'un buon Capo d'orchestra sono: 1) la cognizione della posizione d'orchestra e del proporzionato numero degli strumenti, e se mai occorre una *Banda* sulla scena, conviene ch'egli abbia una particolar cura della medesima per rispetto all'orchestra ed ai cantanti; 2) accordare gli strumenti, il dare e mantenere i Tempi giusti non solo dell'orchestra, ma anche fra gli attori e particolarmente fra i Cori, ed occorrendo qualche sbaglio nell'esecuzione, deve saper rimediarvi senza che l'attenzione del pubblico ne soffra; 3) cogliere il giusto movimento ed il vero sentimento d'un tal dato componimento musicale, mentre da ciò ne dipende l'effetto; 4) mantenere una rigorosa unione nell'orchestra, di modo che tutti i sonatori osservino gli stessi accenti, gli stessi *piani* e *forti*, lo stesso *crescendo* e *diminuendo*, le stesse arcate ec. 5) Cognizioni pratiche della voce umana, e delle qualità di tutti gli strumenti in uso nell'orchestra. 6) Cognizioni dell'armonia, tanto per correggere gli errori dello spartito, quanto per gli sbagli occorrenti de'cantanti e de'sonatori; 7) assistere alle prove, ove impara a conoscere l'intrinseco carattere delle rispettive composizioni. 8) Sebbene rigorosamente parlando il Capo d'orchestra non ha bisogno d'essere sonatore di concerto, nullameno deve avvicinarsegli, ed essere assai franco sul suo strumento.

V. gli articoli ESECUZIONE. INTUONAZIONE. NUMERO D'ORCHESTRA. POSIZIONE D'ORCHESTRA. PROVE.

CAPOTASTO, s. m. Picciolo pezzetto d'ebano o d'avorio a capo della tastatura degli strumenti d'arco ec., con solchetti in egual distanza, su i quali riposano le corde, affinchè nel loro decorso non vengano in contatto fra loro.

Lo stesso nome di *Capotasto* si dà pure a quella particolare posizione della mano, la quale sul Violoncello si fa coll'impiego del pollice a traverso le corde, a norma dell'Ottava che un dato passo abbraccia, onde facilitare l'esecuzione del medesimo in quella tale posizione. Un simile *Capotasto* ha pur luogo nella Chitarra (*v.* tale articolo).

CAPPELLA, s. f. Questa parola significa originariamente una gran stanza, o picciolo locale, ove radunasi una numerosa famiglia, op-

pure una picciola comune per assistere al culto divino. In generale s'intende il luogo di chiesa ove s'eseguisce la musica, come anche lo stesso Corpo di musici i quali l'eseguiscono: e per estensione, tutti i musici impiegati presso un Sovrano, abbenchè non eseguiscano mai musica in chiesa.

Alcune Cappelle sono formate soltanto da Professori di Canto, e da uno o più sonatori d'Organo, come quella del Duomo di Milano; altre poi da tutto il complesso di cantanti e sonatori di varj strumenti.

Nella mancanza de' Musici, o sia Castrati, le parti di Soprano e di Contralto, vengono eseguite da giovani allievi di Canto addetti alla Cappella, l'istruzione de' quali è quasi sempre affidata al Maestro di Cappella.

Essendo l'etimologia che si dà alla parola *Cappella* singolare assai, è qui il luogo di parlarne. Si pretende che i Re di Francia ed i loro Generali fossero avvezzi di portar seco in guerra la cappa di S. Martino di Tours, che era stato soldato. Nella tenda in cui si conservava la sua cappa, si diceva la Messa, e siccome detta tenda ebbe per ciò il nome di *Cappella*, e *Cappellano* colui che vi diceva la Messa, così si diede tal nome a tutte le chiese particolari che i gran Signori ebbero nelle loro case.

CAPPELLA SISTINA. Magnifica Cappella nel palazzo del Vaticano a Roma, eretta da Sisto IV, e destinata in ispecie alle funzioni della Settimana Santa. Addetto a questa Cappella trovasi un certo numero di cantanti, i quali nello stesso tempo sono i Cappellani di S. S., ed eseguiscono nel pubblico culto divino tutti i Canti appartenenti alla Liturgia. Questo Corpo che ha un Maestro di Cappella e un decano come ispettore, porta nel culto divino un abito chiericale, ed ha i suoi proprj statuti.

CAPRICCIO, s. m. Questo vocabolo ebbe varj significati da un secolo in qua. Cento anni sono fu denominato un componimento fugato per Cembalo sopra un Tema vivace, non lavorato però rigorosamente secondo le regole della Fuga. Nella metà del secolo scorso il *Capriccio* era il nome d'un pezzo d'esercizio con passaggi ec. per un istrumento d'arco. In oggi s'intende una specie di libera Fantasia, a differenza d'un componimento d'una condotta regolare; ovvero una composizione scritta senza le solite forme regolari e senza piano, in cui i sentimenti s'incrociano in una maniera bizzarra, ed in cui l'autore lascia libero sfogo alla sua fantasia.

I *Capricej* di Locatelli hanno goduto una gran celebrità.

CARAMILLO s. m. (spagn.) Specie di Flagioletto.

CARATTERE, s. m. Colui che vuole creare un bel lavoro d'arte, deve ben esser d'accordo con sè stesso su di ciò che la sua produzione dev'essere e significare. Un tal lavoro avrà quindi Carattere (cioè: impronto estetico, da χαρα'σσω, o χαρα'ττω, imprimo, incido), allorchè rappresenterà qualche cosa in modo determinato.

Il Carattere generale de' varj pezzi di musica è quello che li distingue fra sè stessi; la forma, il Tempo, il movimento, l'accompagnamento, il sentimento ec., tutto contribuisce più o meno a caratterizzare un componimento musicale. La Marcia p. e. si distingue dal Minuetto riguardo alla forma, al Tempo, al movimento, metro, ed in ispecie col maestoso proprio ad ogni Marcia; la stessa Marcia può essere qualificata in vario modo, per esempio Marcia *militare*, *funebre*, *religiosa*.

Il Carattere è poi una certa originalità che si fa sentire nella composizione, o nel modo d'esecuzione, per cui si distingue da tutte le altre composizioni, e maniere d'esecuzione. Ed è questo che imprime alle produzioni di Pergolesi e di Gluck, sì differenti fra di loro, il suggello dell'immortatità; e per cui si distingue il metodo di Spohr da quello di Paganini.

Molti compositori strumentali hanno tentato di pingere nelle loro composizioni un dato Carattere, come Haydn nella sua Sinfonia intitolata: *il Distratto;* non parlando del carattere musicale analogo al personaggio dell'Opera, dell'imitazione caratteristica nelle composizioni di caratteri nazionali, come il *Coro de' Solitarii* nella *Ginevra* di Mayr, e nelle composizioni di Ballo.

CARATTERI, s. m. pl. Oltre le qualità che appartengono allo stile, considerato come arte di scrivere, ve ne sono delle altre le quali, tenendo più vicino all'espressione, danno alla composizione una tinta generale, e servono ancora a determinare gli stili, e queste diconsi *Caratteri.*

Di questi Caratteri, gli uni sono generali, essendo relativi 1) alle nostre azioni, 2) al grado con cui le risentiamo, e 3) al tuono col quale le esprimiamo. Il primo dà il Carattere gaio o triste; il secondo, la vivacità o la dolcezza; il terzo la sublimità o la semplicità. Ognuno di questi tre stati ha un carattere intermedio. Combinandoli si avrà un gran numero di Caratteri misti, i principali di cui sono il Carattere o stile tragico, il quale combina la tristezza colla forza e sublimità; il

buffo, che riunisce la gajezza colla vivacità e familiarità, e finalmente il semi-carattere, il quale associa le situazioni medie. Gli altri Caratteri sono particolari: essi si riferiscono a diverse circostanze, come le abitudini d'un popolo, o d'una classe d'uomini, e sovente d'un solo individuo. Così abbiamo lo stile religioso, militare, pastorale, cavalleresco ec.; lo stile italiano, francese, spagnuolo, asiatico ec. In tutte queste circostanze la parola stile equivale evidentemente a quella di Carattere, ma in un senso men ampio (*v.* STILE).

CARATTERI MUSICALI. I Caratteri musicali propriamente detti, sono le Note che servono per indicare i suoni de' diversi gradi, ma vi si annoverano pure molti altri segni, che nella musica s'impiegano, onde indicare le Chiavi, gli Accidenti, i Tempi, le Riprese, le Legature, le Punteggiature ec.

Gli Arabi, i Persiani, ed in generale gli Orientali notano i 40 suoni contenuti in tutta l'estensione del loro sistema, colle lettere che vagliono altrettanto che i numeri, p. e.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	20	30	40
a	b	c	d	e	f	g	h	i	y	k	l	m

e così per modo di dire 11 12 23 37 ec.
ya yb kc lg ec.

I Caratteri musicali de' Chinesi sono pure composti di quelli della loro scrittura (*v.* CHINA).

CARATTERISTICA DE' TUONI. *V.* gli articoli COLOR DE' SUONI. TEMPERAMENTO. TUONO.

CARICA, s. f. Aria militare di Trombe, di Pifferi e di Tamburi, a due Tempi che si eseguisce quando l'esercito è pronto a dar la carica al nemico. Si dice *sonar la carica* per le Trombe, e *battere la carica* per i Tamburi.

CARICATO, adj. Dicesi d'un lavoro d'arte, in cui si profondono più mezzi d'espressione, ovvero più bellezze accessorie di quelle che ne abbisogna. Il difetto del caricato nella musica può risultare dal troppo uso delle dissonanze, transizioni ec.; per lo più nasce da una soverchia strumentazione, che copre la voce principale.

CARRILLON. Questa parola francese significa: 1) uno strumento, in cui certo numero di campane di grandezza varia, disposte ed accordate in ordine diatonico, o diatonico-cromatico, forma un giuoco d'un'Ottava e mezza sino a tre Ottave. I martelli producono il suono, o col mezzo d'una tastiera a guisa di Cembalo, ovvero mediante un cilindro messo in moto da pesi. 2) Lo stesso pezzo, che s'eseguisce su tale strumento.

Una semplicissima specie di un giuoco di campane esisteva fino nei tempi più remoti, e persino gli antichi Ebrei adoperarono simile strumento, chiamandolo *Methisloth*.

Tali giuochi di campane in grande trovansi ne' campanili. Quasi tutte le chiese d'Olanda ne sono munite, e quei d'Amsterdam sono i più famosi. La chiesa parrocchiale di Berlino ne ha pure uno, e quello della *Samaritana* a Parigi era messo in moto da cilindri che andavano in giro mediante ruote idrauliche. Anche i campanili in Italia sono guarniti talvolta di dieci e più campane.

Il *Carrillon* trovasi anche 1) negli Organi in forma di giuoco (l'Organista Pothof d'Amsterdam era d'una forza stupenda sul *Carrillon*); come picciolo cembalo, che si usa talvolta ne' teatri, come abbiam avuto in questi ultimi anni un esempio a Milano nel *Flauto magico;* 2) nelle pendole, negli orologi, nelle tabacchiere ec. Tali picciole macchine sonano delle arie con un'esattezza che sorprende. Per gustar meglio il loro effetto, bisogna appoggiarle sopra un cristallo, vaso di cristallo, o qualche altro corpo elastico, proprio ad aumentare la loro sonorità.

CARNASCIALESCHI. *V*. CANTI CARNASCIALESCHI.

CARNEI. Nome di certe feste degli Spartani, che duravano nove giorni, e nelle quali avevano luogo pubblici concorsi musicali.

CARNIX. Nome d'una Tromba, in uso presso gli antichi Greci. Avea un suono acuto e forte assai. Talvolta chiamasi anche *Tromba celtica* o *gallica*.

CARTA DI MUSICA. Si dà tal nome alla carta preparata, con tutti i Righi per notarvi i caratteri musicali.

Vi sono due specie di carta rigata, l'una ha il formato più lungo che largo, e l'altra lo ha più largo che lungo. Le nazioni dell'oltremonte chiamano (ciascuna a modo suo) la prima *alla tedesca*, o *alla francese*, e la seconda *all'italiana;* servendosi a preferenza della prima specie per le Parti separate, poichè occupa minor posto sul legìo, e dell'altra per le Partiture.

CARTELLE, s. f. pl. Fogli di pelle o di tela, preparati ed inverniciati, e rigati come carta di musica, su i quali si scrivono le Note col lapis, e si scancellano a piacere. Non bisogna però mai servirsi a tal uopo dell'inchiostro, per la ragione che le sue parti corrosive, penetrate nella vernice, non si scancellano più, se non che a grande stento, e con una preparazione chimica.

Allorchè anticamente il suono della campana annunziava ne' Conservatorj di Napoli l'arrivo d'un maestro, p. e. quello del Contrap-

punto, gli allievi superiori della classe si recavano colle loro Cartelle al loro posto destinato; il maestro esaminava sollecitamente ogni Cartella, e le correggeva tutte, una dopo l' altra in presenza di tutti gli allievi della classe.

Gli antichi compositori napolitani lavoravano i loro schizzi musicali su tali Cartelle, le quali tuttora si usano dagli allievi del Liceo musicale a Bologna, ove hanno il nome di *Cartellette di Contrappunto.*

CASAZIONE. Nome, andato ormai in disuso, d' un componimento a quattro o più voci che si eseguisce di sera nelle pubbliche strade. Ne' tempi passati ebbe in ispecie per oggetto un intrigo amoroso, e di far venir la Bella alla finestra; ed ecco d' onde derivasi il nome di *Casazione!*

CASSA GRANDE, o semplicemente CASSA. Nome che si dà ordinariamente al Tamburone, di cui si servono ormai la maggior parte de' compositori italiani ne' loro spartiti (*v.* TAMBURONE).

CASTAGNETTE, s. f. pl. *V.* NACCHERE.

CASTORION. Pezzo musicale, eseguito da' Lacedemoni sopra strumenti da fiato, prima dell' attacco del nemico.

CASTORIUM MELOS. Certa Aria guerriera che alludeva alle imprese di Castore e Polluce, o imitava le loro battaglie.

CASTRATO, s. m. Cantante di Soprano o di Contralto, il quale nella sua infanzia fu privato degli organi della generazione, affinchè serbasse sempre una voce acuta di ragazzo, mentre in fatti la voce si conserva quale si trova al momento in cui vien fatta quella operazione.

L' origine di sì orribile uso della mutilazione degli uomini, è antichissima. Ammiano Marcellino asserisce che la Regina Semiramide fu la prima che abbia introdotto una sì crudele operazione.

» *Semiramis teneros mares castravit omnium prima* ».

(Lib. XIV, 6)

Non sembra però che il Canto sia stato la cagione dell' orchiotomia ne' primi tempi, ma bensì la gelosia, il fanatismo religioso, e forse anche qualche vantaggio terapeutico. Si adoperavano gli eunuchi come custodi di castità, acciò vegliassero sulla fedeltà delle giovani spose. I sacerdoti di Cibele, mutilati anch' essi ad imitazione d'Atys, amante della Dea, guarivano la mania colla castratura (*Withoff de castratis*). L' epoca del primo uso fattone a prò del Canto, è incerta; ma pare che sia più antica del secolo XVI, come taluni credono. Socrate (Lib. VI, cap. 7) e Sozomeno (Lib. VIII, cap. 8) parlano d'un certo Briso, eunuco d'Augusta, il quale era il maestro e preposto de' can-

tori (*qui tum Hymnorum cantoribus erudiendis erat praepositus*). Sebbene non sia deciso ch'egli fosse stato mutilato per cagione della voce, nondimeno è probabile che la bellezza della medesima abbia contribuito ad innalzarlo a tal posto. San Cipriano ci narra inoltre, che i pantomimi a Roma erano soggetti ad una simile operazione, per conservare in tutto il loro corpo una pieghevolezza, che manca ad un uomo compiuto.

Pare che l'introduzione de' Castrati nella Cappella Pontificia, all'uopo di cantare le Parti di Soprano, abbia soltanto avuto luogo al principio del secolo XVII. Adami, nel suo *Catalogo de' nomi, cognomi e patria de' Cantori pontificj, p.* 189, cita il Padre Gerolamo Rosini di Perugia, come il primo ammesso in qualità di Soprano in detta Cappella nel 1601. Avanti tale epoca le Parti di Soprano furono eseguite da voci di *falsetto*, le quali, come si pretende, erano tutte proprie agli Spagnuoli. Questi non volevano il P. Rosini al loro fianco, e lo rigettarono nelle prove; ma Clemente VIII lo prese ciò non ostante al suo servigio. Adami ricavò tutto ciò da un manoscritto di Antonio Liberati, intitolato: *Ragguaglio dello stato del coro de' Cantori della Cappella Pontificia antico e moderno, ed Avvisi per la sua conservazione*, aggiungendo per altro » *creda ognuno quello che più gli piace* », dalla quale circostanza diventa incerto, se Rosini sia diffatto stato il primo Soprano della Cappella papale, come il Burney lo mette fuori di dubbio. Fornari, nella sua *Narrazione storica della Cappella Pontificia*, asserisce che Giovanni de Sanctos, morto a Roma nel 1625, fu l'ultimo *Falsetto* spagnuolo della medesima.

L'effetto meraviglioso delle voci de' Castrati nella musica sacra, non tardava ad impiegarle sul teatro lirico, nato alla fine del secolo XVII; tanto più che le Parti di Soprano, cantate originariamente per lo più da ragazzi, trovarono sempre grandi inconvenienze, e per la mutazione di voce, e per la difficoltà di mettere ne' loro Canti espressioni di sentimento difficili ad ottenersi in tale età. Il numero de' Castrati diventò a poco a poco ragguardevole, ed i più famosi de' medesimi fecero fortune enormi. Esempj tali ebbero per conseguenza la speculazione, di modo che vi erano de' parenti barbari assai, che cercarono d'arricchirsi un giorno a spese d'un sagrificio, che fa fremere la natura: il numero delle vittime divenne strabocchevole.

Resta per altro difficile, e fors'anche impossibile, considerando lo stato attuale della fisiologica scienza, di spiegare per quale ragione gli organi genitali tanto influiscano sulla struttura, lo sviluppamento, e l'azione

di molti altri organi. Questa influenza è però sì chiara ed evidente, che non può esser messa in dubbio, e sarebbe fuor di luogo il discuterla qui. Al caso nostro basti sapere che la picciolezza della laringe, la ristrettezza della glottide, e la voce acuta coincidono collo stato d'inazione, nella quale i testicoli trovansi prima della pubertà. Allorchè questa epoca è giunta, e che gli organi seminali si sono sviluppati e messi in azione, la laringe si dilata crescendo rapidamente; la voce allora prende quel tuono grave e forte, che costituisce uno de' caratteri della virilità. Ma se le parti della generazione sono amputate avanti tale epoca, gli organi vocali rimangono in quello stesso stato in cui trovavansi dapprima.

Varj autori sono di parere, che le forze intellettuali soffrano molto per l'orchiotomia, e che i mutilati siano incapaci a pervenire ad un alto grado di cognizione delle scienze ed arti. Tale asserzione, se non è del tutto mal fondata, soffre almeno delle eccezioni. Si sa che ne' tempi antichi i posti de' primi uomini di Stato erano occupati da eunuchi presso i Babilonesi, gli Egiziani ed i Persiani. Ne' tempi moderni abbiamo veduto de' Castrati, i quali invero non erano nè capitani, nè ministri di Stato, ma sapevano condursi in circostanze scabrose con prudenza e vera saviezza; il che non sarebbe stato possibile con deboli forze intellettuali. È per altro singolare, che nessun Castrato abbia mostrato gran fantasia nel compor musica.

CATABASIS, significava presso gli antichi Greci una progressione di suoni discendente.

CATACHRESIS. Alcuni scrittori latini intendevano con questa parola la risoluzione di una dissonanza in una maniera inusitata e dura. I musici Pittagorici spiegavano con essa una serie di Seste a tre voci, vale a dire Accordi di Sesta.

CATAFONICA. Scienza de' suoni ripercossi, detta pure *Catacustica*.

CATAPLEON. Nome d'un'antica danza pirrica greca.

CATCH (pron. *ketsc*). Nome inglese d'una certa specie di piccioli Canoni o Fughe, che si cantano ne' divertimenti sociali.

CATENA DI TRILLI, *V.* TRILLO.

CATENACCIATURE, s. f. pl. Nome generale che si dà a quel meccanismo dell'organo, il quale mediante la compressione de' tasti apre i canali del somiere, per lasciar entrare il vento nelle canne. (*v.* ORGANO).

CAVALLETTO, dice lo stesso che Ponticello.

CAVALQUET. *V.* PEZZI MUSICALI DI TROMBE.

CAVAR FUORI LE PARTI, vuol dire copiar dalla Partitura isolatamente le singole voci o Parti, onde farle studiare ed eseguire.

CAVARE IL SUONO, maniera di farlo sortire da qualche strumento. Da questa dipende la diversa qualità e modificazione del suono, per cui dicesi una cavata o *dolce*, od *aspra* ec. L'arte e le varie maniere di cavare il suono vengono insegnate da' particolari metodi de' differenti strumenti.

CAVATA, *V.* l'articolo precedente.

CAVATINA, s. f. Specie d'Aria per lo più assai corta.

La Cavatina ha luogo quando trattasi d'esprimere sentimenti teneri ed affettuosi, i quali, non dovendo avere una lunga durata, non forniscono gli sviluppi di un' Aria. Dessa serve di preludio a scene più vive, ed immagini più forti. Tale composizione dev'essere semplice, di movimento moderato, schivando le superflue modulazioni. Talvolta termina pure con un secondo Tempo più vivo.

C BARRÉ. Nome francese del *C* tagliato verticalmente, ovvero del Tempo *alla breve*.

CE, *V.* SOLMISAZIONE.

CECILIA (S.), *V.* FESTA DI S. CECILIA.

CELESTE, adj. Il suono celeste è una qualità di suono molto aggradevole e di una gran dolcezza, la quale s'ottiene sul Pianoforte mediante la pedaliera che fa avanzare delle linguette di pelle di bufalo, fra le corde ed i martelletti, e che perciò viene chiamata *pedaliera celeste.* Il suono celeste è di un effetto più lusinghiero ancora, se, per prolungarlo, s'aggiunge a questa pedaliera anche quella che leva gli Smorzatori (*V.* PEDALIERA).

CELESTINO, s. m. Un certo Walker inventò 40 anni sono uno strumento di tal nome. Era questo un Pianoforte guernito d'un cordoncino di seta, il quale correva in linea retta sotto le corde, messo in giro da una pedaliera mediante una ruota. Sotto a questo cordone vi stava una girella d'ottone per ogni tasto che stringeva il cordone a due corde dello strumento, producendone un suono sostenuto, ed anche un crescendo e decrescendo.

CELESTIS, era presso gli antichi Greci una melodia per i Flauti di una danza de' barcajuoli.

CEMBALO, CLAVICEMBALO. Il Cembalo è in generale composto di una cassa e di una tavola d'armonia, sopra cui le corde stanno tese. Le lamelle incollate su i tasti sono ordinariamente d'osso di bue per i tasti del genere diatonico, e d'ebano per i tasti cromatici.

La sbarra che regola l' elevazione de' saltarelli, e per conseguenza lo sprofondamento de' tasti, è una tavola stretta e massiccia di legno di tiglio, la quale va corredata al di sotto di due o tre strisce di panno, che impediscono di sentire l' urto de' saltarelli contra la medesima sbarra.

Il suono maschio, robusto, argentino, dolce ed uguale in tutte le corde, dipende dalla bontà della tavola, dall' aggiustatezza del cavalletto del Diapason, e dall' adattamento d' una catena che è incollata contro la tavola armonica.

Lo scheletro interiore che sostiene tutto il corpo del Cembalo è di legno d' abete, o di tiglio. I due cavalletti del Diapason, non che gli altri che giacciono presso i pironi, sono ordinariamente di legno di quercia, con questa differenza, che quello dell' Ottava è molto più basso, e molto più vicino ai pironi dell' altro. Il somiere che è il sito ove sono adattati i pironi, è d' un legno duro, come per esempio di quercia, d' olmo ec., e sta solidamente applicato con i due lati per poter sostenere la tensione delle corde.

I registri e le guide interiori sono di legno di tiglio, ed i registri medesimi vanno corredati di pelle, onde impedire lo strepito de' saltarelli, che son fatti di perajo il più liscio ed il più unito che aver si possa.

Nel Clavicembalo le corde risonano mediante tanti pezzettini di penne di corvo, che si trovano nelle linguette de' saltarelli. Siccome questo Cembalo sostiene il suono meno di tutte le specie de' Cembali crustici (*), quindi non è atto all' esecuzione di passi cantabili ed alle finezze del gusto, e per ciò dovette con ragione cedere il posto al Pianoforte. Attualmente si usa alle volte tale strumento per sonarvi il Basso continuo nell' esecuzione di pezzi vocali a più voci, a motivo del suo suono forte.

CEMBALO CLAVICORDIO. È quella specie di Cembali crustici in cui le corde risonano mediante lamelle d' ottone ficcate nella parte posteriore de' tasti.

Un buon Cembalo che abbia un' estensione di cinque piene Ottave, un così detto suono argentino, ed in cui i tasti sfondino nè troppo nè poco, si è quello che sotto le mani d' un buon sonatore, che sappia approfittare delle qualità dello strumento, si distingue particolarmente colle più fine modificazioni del suono, sebbene anch' esso abbia dovuto ormai cedere il posto al Pianoforte a tavolino.

(*) *V.* il significato di questa parola nell' articolo ISTRUMENTO.

CEMBALO ACUSTICO, o CEMBALO ARMONICO. Due strumenti inventati da circa 50 anni in qua da un certo de Verbés a Parigi. Essi si distinguono in ciò, che si può imitarvi molti strumenti da corda, da fiato, e da percossa, senza che vi esistano nè canne, nè martelli, nè pedaliere.

CEMBALO D'AMORE. Strumento inventato nella prima metà del secolo passato da Godofredo Silbermann a Freyberga. Ha la stessa tastatura e simili tangenti del Cembalo, e s'avvicina al medesimo anche riguardo alla forma; le corde sono però del doppio più lunghe che in quello. Le tangenti trovansi in mezzo, ed il suono è lo stesso d'ambe le parti, a tal uopo munite di ponticelli, e da tavole armoniche. La corda riposa in mezzo sopra un bastoncino intagliato, e rivestito con panno, la tangente tocca la corda fra questo intaglio, e nell'alzar la medesima fa sentire il suono d'ambe le parti.

La prerogativa di questo strumento sul Clavicordio consiste in ciò, che rende un suono più forte e più durevole, modificandone anche di più il grado di forza e di debolezza; ha però il difetto che allorchè si sprofonda troppo il tasto, rende il suono più acuto.

CEMBALO ANGELICO. Questo Cembalo inventato a Roma, si distingue dal Cembalo a coda in ciò, che le sue corde invece delle penne di corvo, vengono toccate da piccioli pezzettini di cuojo rivestiti di velluto, i quali imitando la mollezza del dito modificano il suono in modo particolare.

CEMBALO DA ARCO. Questo strumento inventato dal meccanico Hohlfeld a Berlino nel 1757, era accordato con corde di budello, che risonavano mediante un arco con crini, messo in moto da una ruota. Esso altro non è che una riforma migliore del Violicembalo inventato nel 1610 da Gio. Hayden a Norimberga. Il suo scopo è lo stesso del Violicembalo, cioè di poter prolungare il suono come nel Violino.

Simili Cembali da arco con notabili miglioramenti furono fabbricati varj anni sono a Praga, a Wetzlar, a Görlitz, e recentemente anche a Venezia (*v.* SENORFICA e VIOLICEMBALO).

CEMBALO DEGLI ANTICHI, *V.* CYMBALUM.

CEMBALO DOPPIO. Questo strumento, chiamato dal suo inventore, il rinomato Stein in Augusta, *Vis à vis,* ha la forma di due Cembali accostati l'uno all'altro, e ad ogni estremità una o due tastiere, l'una sull'altra, di modo che due persone possono sonare contemporaneamente.

CEMBALO ELETTRICO, inventato circa il 1759 dal P. Gesuita

de la Borde, in cui la materia elettrica produce il suono, come il vento nell' Organo. Il ritrovato cominciò da una macchina, che mandava un suono elettrico. I tasti di questa eran fatti a forma di leve, le di cui estremità opposte a quelle toccate colle dita, terminavano sopra una verga di ferro orizzontale isolata, sostenuta da tubi di vetro, ed elettrizzata mediante la comunicazione di un conduttore elettrico. L' estremità medesima isolata, ed elettrizzata dal tatto delle dita, toccava ad un' altra verga di ferro orizzontale situata alquanto più alta della prima, ma non elettrizzata. Alla verga isolata ed elettrizzata, o inferiore terminavano in distanza eguale alcuni fili d' ottone verticali, che venivano da altrettante campane, proprie ad esprimere i diversi suoni della Scala, allorchè erano percosse. Queste stesse campane trovavansi sospese in una medesima linea, ed a livello le une delle altre, con cordoni di seta. Vi era una terza verga di ferro orizzontale isolata ancor essa, ed elettrizzata, da cui pendevano altrettanti battenti attaccati con fili di metallo, ciascuno de' quali veniva a cadere fra le due campane vicine. Le dita toccando l' estremità della leva la sollevavano; questa corrispondeva alla verga di ferro non isolata, da cui il moto passava ai battenti, che percuotevano le campane.

Da questa macchina il P. de la Borde passò al *Cembalo elettrico.* In vece di mettere i battenti alle campane di diversa grossezza, ed armata ciascuna del suo filo di ottone, che scendeva sino all' estremità della leva, pose ai due lati di ogni battente due campane unisone, una delle quali era armata di fil d' ottone. Questo filo, cessando d' essere elettrizzato, cagiona nello stesso istante il moto del battente verso la campana al di sotto, e la pronta respinta verso l' altra campana, ed in tal modo produce rapidamente due suoni unisoni. Siccome ogni tasto è in proporzione della sua leva, ed ogni leva della sua campana, così si possono eseguire su tale strumento i medesimi pezzi che si eseguiscono sul solito Cembalo ed Organo. Toccandosi inoltre il Cembalo elettrico nell' oscurità, i suoni delle campane vengono accompagnati da scintille di fuoco; così chè lo stesso strumento è nel medesimo tempo acustico ed oculare.

CEMBALO OCULARE, o CEMBALO A COLORI. Tal nome gli diede il suo inventore, il gesuita Luigi Bertrand Castel. Egli distribuiva i colori dietro una certa gradazione fra i tasti del suo strumento, di modo che ogni tasto produceva colla percussione un colore, giusta certi principj da lui stabiliti; e così sperava di produrre coll' alternativa e l' armonia de' colori un simile effetto sui i nostri sensi, di quello dell' alternativa e dell' armonia de' suoni.

CEMBALO ONNICORDO, detto parimente *Proteus.* Strumento da corda inventato circa il 1650 da Francesco Nigelli a Firenze. La sua descrizione trovasi ne' *Comment. de Florent. inventis* del Dr. Mar. Manni.

CEMBALO ORGANISTICO, o sia Pianoforte con pedaliera, inventato dall'Ab. Trentin a Venezia.

CEMBALO REGIO. Pianoforte in forma di Cembalo con varj cangiamenti di tuono, prodotti da tre pedaliere. Esso fu inventato da Gio. Wagrer a Dresda nel 1774.

CENSORE, s. m. Nel Conservatorio di Musica a Milano, porta questo titolo il Maestro, cui è affidata la sorveglianza de' progressi e buoni costumi degli allievi in generale, e l'istruzione della parte estetica della musicale composizione in particolare.

CENTONE, s. m. Nome dell'Antifonario di San Gregorio Magno. S'intende pure un'Opera od un Ballo, composto di varj pezzi di musica di differenti autori. Una simile assurda unione di pezzi, stili, e caratteri nella composizione di un'Opera, merita piuttosto il nome di *Pasticcio.* Al giorno d'oggi s'impasticcia persino un sol pezzo di musica, di modo che una Cavatina, un'Aria ec. presenta un Centone di due o tre compositori differenti.

Alcuni derivano la parola *Centone* dal greco κεντρων, che ha un senso consimile.

CENTONIZZARE, v. a. Radunare ed ordinare un libro, una musica, da varj libri ed autori, da varie composizioni di differenti maestri.

CERTAMI MUSICALI, detti anche *concorsi, gare, agoni* (greco Ἀγωνες μουσικοι). Gli antichi popoli stimarono molto la musica, in ispecie i Greci, i quali la giudicarono come mezzo necessario per l'educazione; quindi cercarono ogni occasione che potesse contribuire al suo perfezionamento. A tal uopo credevano uno de' mezzi più opportuni le gare musicali, che tenevano nelle grandi e pubbliche adunanze. Di questo modo celebravano in certi tempi delle feste popolari, nelle quali esponevano de' premj per i gareggiatori musicali. Le principali di queste feste erano i *Giuochi olimpici, pitici, nemei,* ed *istmici,* che furono chiamati col nome di *sacri.*

I Giuochi olimpici si celebravano ogni quattro anni vicino all'antica città di Pisa ed al fiume Alfeo, nella vasta pianura detta *Olimpia,* altrettanto deliziosa per la sua naturale posizione, quanto per un'infinità di capolavori dell'arte ond'era abbellita; fra cui il magnifico tempio di Giove col suo sacro bosco, nel quale trovavansi più di 1000 sta-

tue de' più famosi scultori greci. I Giuochi nemei si celebravano ogni due anni ad Argo, in onore di Ercole, vincitore del famoso leone di Nemea, foresta situata nella Corinzia. I Giuochi istmici celebravansi di nottetempo ogni terzo anno a Corinto, città posta sull'istmo che unisce la Grecia meridionale alla settentrionale, e somigliavano piuttosto a misterj notturni anzi che a feste nazionali; mal diretti dal governo di Corinto, produssero tanto disordine a motivo de' furti ed assassinj commessi sulla gran strada dell'istmo, che alla fine vennero interrotti durante 70 anni.

Rispetto alla musica i più importanti erano i Giuochi pitici, essendo destinati originariamente al Canto, e per conseguenza erano la propria sede de' concorsi musicali, abbenchè in appresso vi fossero pur unite le corse di cavalli, di bighe, la scherma, ed altri esercizj ginnastici. La loro origine si confonde nell'antica epoca della Storia greca, di cui nulla si sa di preciso. Essi furono rinnovati circa l'anno 586 avanti G. C. dagli Anfitioni (i quali costituivano assieme un tribunale, che univa in certo modo fra di sè i singoli Stati indipendenti della Grecia), e durarono per lo meno sino al termine del secolo II dell' Era cristiana; erano sempre celebrati, come i Giuochi olimpici, dopo il decorso di pieni quattro anni, e cadevano ognora sul secondo anno di un' Olimpiade.

Siffatti Giuochi si celebrarono in onore d'Apollo, onde conservare in memoria la sua vittoria sul mostro Pitone. I gareggiatori si facevano sentire con qualche Canto accompagnato da uno strumento, il cui oggetto era la detta vittoria. Tale pezzo vocale aveva sempre cinque parti, o atti. Nel primo si rappresentava Apollo, che si prepara al combattimento; nel secondo, allorchè invita il mostro alla lotta; nel terzo, il momento che comincia la lotta; nel quarto, Apollo vince il mostro, e nel quinto balla una canzone di vittoria. Que' cantanti che dietro il giudizio di giudici competenti, a tal uopo destinati, più si distinguevano, avevano il premio, che consisteva in una corona d'alloro, o di foglie di quercia, e di più venivano colmati in tutta la Grecia di gloria e d'onori; ad alcuni s'eressero anche monumenti, con colonne d'onore a spese dello Stato. In appresso s'introdussero anche in queste feste delle gare per la musica strumentale.

Oltre gli accennati Giuochi sacri esistevano pure nella Grecia altre simili istituzioni, fra le quali le più notabili furono i Giuochi *panatenei*, celebrati ad Atene in onore di Minerva. Esisteva anche in questa città un edifizio pubblico, detto *Odeon*, in cui i poeti ed i musici potevano

esercitarsi giornalmente, far delle prove colle loro produzioni prima d'eseguirle in pubblico, ed instituire delle gare private.

Molte feste solenni fondate dagli antichi Imperatori romani, o date in onor loro, erano parimente unite a garè musicali, in cui si era renduto tanto famoso il Citaredo Settimio. Augusto rinnovò i *Giuochi attici*, in occasione della vittoria da lui riportata sopra Antonio e Cleopatra presso Azio, in di cui memoria fece fabbricare Nicopoli ne' vicini contorni. Nel borgo e sopra un'altura trovavasi il Tempio d'Apolline attico. Già prima di questa vittoria vi ebbero luogo i Giuochi olimpici; ma Augusto loro procurò un nuovo splendore, introducendovi anche i Giuochi pitici. Per ciò trovasi pure sulle monete antiche ΑΚΤΙΑ ΠΥΘΙΑ, che dimostra che vi aveano luogo delle gare musicali. Le stesse gare si fecero anche a Tiro e Damasco, e forse anche altrove. Gli *Augustali*, detti anche alle volte ΣΕΒΑCΤΑ, furono instituiti in onore d'Augusto in quasi tutte le città dell'Impero, e particolarmente a Napoli. Alessandria introdusse gli Augustali nelle sue mura, ed Erode li accomunò eziandio a varie città ebraiche.

Nerone fu il primo che instituisse in Roma le gare da tenersi ogni cinque anni, dando loro il nome di *Neronei*, in cui egli stesso fu vincitore fra i Citaredi, senza aver però superato i suoi gareggiatori. Sembra dunque che questi Giuochi non fossero di lunga durata. Nerone fondò poi altre gare musicali in onore di sua madre, ed assistette anche a quelle di altri paesi, estorquendo da per tutto prepotentemente i premj, come si vedrà nell'articolo ROMANI.

I Giuochi *capitolini*, fondati da Domiziano, sembra venissero celebrati nell' *Odeon*, da lui fabbricato a Roma, ove ogni cinque anni non solo gareggiavano i Citaredi, ma anco i Citaristi (*Svet. in Domit.* li chiama *philocitharistae)*. A questa classe appartengono pure i *Trajani*, fondati in onore dell' Imperatore Trajano dal suo successore Adriano; gli *Adrianali*, instituiti da quest' ultimo; quei d'Antonino Pio, ch'avevano il nome d'*Eusebee* (da ευσεβεια, pietà), ed in cui il premiato godeva la prerogativa di poter far l'ingresso con particolare solennità nella sua città natia, come sacro vincitore (ιερονικης); quei di *Comodo*, di *Severo*, e di *Valeriano* ancora.

Simili concorsi musicali, che hanno luogo anche al dì d'oggi per la Cappella reale di Madrid, sono descritti alla fine del terzo Canto dell'elegante poema didattico d'Yriarte, intitolato: *la Musica*. Si praticano pure nell'Accademia delle belle arti a Parigi, nell'Accademia di Firenze, nel Conservatorio di Musica di Milano.

CERVELLATO ARMONICO. Strumento da fiato che anticamente si usava in vece del Basso. Ha un'ancia situata sopra una base superiore, in mezzo di otto fori di una stessa grandezza, che passano lo strumento per lungo, e corrispondono ad altri fori, che sono nella base inferiore sopra il cilindro dello strumento. Trovansi a diverse distanze altri fori che servono a trarre i varj suoni che abbisognano; egli è molto corto riguardo alla sua forma; tuttavia si estende fino ad una Decima quinta a motivo dell'arte, colla quale si ha saputo maneggiare le escite del fiato nel fabbricarlo.

CESURA, s. f. Gli autori tedeschi intendono con questa parola, desunta dalla poesia, il fine ritmico delle cadenze e strofe musicali, che però non costituisce la Nota finale melodica, la quale sovente viene rimossa sul Tempo forte da una Nota d'abbellimento.

Abbenchè la parola *Cesura* trovisi in qualche antico autore italiano, oggidì però s'incontra di rado nel linguaggio musicale. Egli è poi vero, che comunque si voglia nominarla *taglio, incisione, riposo, accentuazione, uguaglianza di membri,* se dessa non viene osservata nella poesia, ed i versi non hanno i loro riposi uguali, ed una corrispondenza uguale di cadenze, l'invenzione melodica riuscirà difficile e stentata, ed avrà sempre qualche cosa di spiacevole e trascinante per le orecchie dotate di fina sensibilità.

CETRA, s. f. Alcuni autori vogliono che la Cetra sia il più antico degli strumenti musicali, attesochè Iubal è detto nella Sacra Scrittura *pater canentium cytharae;* ma nell'articolo EBREI si leggeranno varie altre interpretazioni fatte della parola *Kinor*, di modo che non si sa precisamente quale sia la vera. Spesse volte si confonde la Cetra colla Lira antica; soltanto supponesi che la Lira fosse più lunga, e la Cetra più larga, e che si distinguessero eziandio nel numero delle corde. I Greci nelle loro favole vollero questa inventata da Apollo, e quella da Mercurio.

La Cetra è ancora in uso fra i contadini, particolarmente fra i minatori oltremontani, e dal perfezionamento di questa nacque la Chitarra. Consiste in un coperchio piano con un foro di risonanza, ed un fondo parimente piano, entrambi uniti con una fascia alta circa di due dita. Ha un manico piuttosto lungo, sulla cui tastiera trovasi la divisione de' suoni con fili d'ottone. Le sei corde di metallo s'accordano ordinariamente ne' suoni *sol* quarto spazio del Basso, *re, si, sol, re, mi* Chiave di violino.

C FA UT. Queste sillabe dinotavano nell'antico solfeggio il *do* Chiave di Violino sotto le righe (*v.* SOLMISAZIONE).

CHALIL, è quell'istrumento ebraico, il quale da Lutero venne tradotto colla parola *Piffero*, e che deve aver avuto qualche somiglianza col *Flauto a becco*. Ve ne avevano di due specie, cioè di più grandi e di più piccioli: *Chalil* era il Flauto minore, e *Nekobim* il Flauto maggiore.

CHALUMEAU (franc.) Antichissimo Piffero, da cui ebbe origine il nostro Oboe (*v.* BOMBARDO).

Questa parola posta sopra un tratto di Clarinetto, notato sul Rigo, indica che tal tratto debba essere eseguito all'Ottava bassa. I compositori italiani scrivono in tale occasione *Scialumò*.

CHAMADE (franc.) Nome del segno che si dà colla Tromba, o più sovente ancora col Tamburo, allorquando un Forte assediato vuol rendersi al nemico.

CHANT ROYAL. Specie di Ballata in uso nella Francia sul finire del Regno di Carlo V, cantata da' pellegrini in onore di Dio e della B. V., con un discorso analogo al Principe, a cui era dedicata.

CHANTERELLE. Nome francese del cantino.

CHARGE. *V.* PEZZI MUSICALI DI TROMBE, e CARICA.

CHASSORA, *V.* l'articolo seguente.

CHATZOTZEROS, ASORA, e CHASSORA sono nomi ebraici d'una specie di Tromba, le cui invenzioni s'attribuiscono a Mosè.

CHELYS. Nome greco del Liuto.

CHEVALET. Nome francese del ponticello.

CHIARINA, s. f. *V.* CLARINO.

CHIARO, adj. Questa parola da per sè non ha bisogno di molte spiegazioni, poichè ognuno facilmente l'intende, allorchè si dice, che quella tal voce è chiara, quel tal suono è chiaro. Applicando questo termine alla composizione, si comprenderà al pari, che non si è chiaro nella *melodia*, quando troppo spesso se ne cangia il disegno, s'abbandona il *motivo* principale; nell'*armonia*, quando si caricano gli Accordi, s'affastellano delle dissonanze, passando da modulazione in modulazione ec.; nell'*espressione*, volendo esprimere troppe cose, e minuterie, o non mettendo a luce quelle che sono veramente essenziali ec.

La chiarezza dipende altresì anche dai luoghi, ove si deve eseguire la musica, di modo che la stessa composizione in un sito è chiara, mentre in un altro locale è confusa ec.

CHIASSO, s. f. *V.* FRACASSO.

CHIAVE, s. f. Carattere musicale che serve a fissare il nome delle

Note. S'intende anche quella parte movibile di metallo negli strumenti da fiato, mercè la quale, o s'apre il buco, o si chiude il buco aperto (*).

Nella musica vi sono tre specie di Chiavi, cioè: di *do*, di *sol* e di *fa*. Le Chiavi di *do* sono in numero di quattro, e si dicono di *Soprano*, *Mezzo-soprano*, *Contralto* e *Tenore*. La Chiave di Soprano viene posta sulla prima riga, la Chiave di Mezzo-soprano in seconda riga, la Chiave di Contralto in terza riga, e la Chiave di Tenore nella quarta riga (Fig. 43, *a*, *b*, *c*, *d*). Si chiamano Chiavi di *do*, poichè ciascuna delle medesime dà il nome di *do* a tutte quelle Note, che trovansi sulla riga della Chiave.

Non v'è che una sola Chiave di *sol*, chiamata volgarmente *di Violino*; essa trovasi sulla seconda riga (Fig. 44). Anticamente vi era pure una Chiave di *sol* sulla prima riga, ma venne abbandonata come inutile, atteso che dava gli stessi risultamenti di quella di *fa* sulla quarta riga. La Chiave di *sol* porta tal nome per la medesima ragione già detta intorno alla Chiave di *do*.

Le Chiavi di *fa* sono in numero di due, e diconsi di *Basso* e di *Baritono*; la prima sta in quarta riga, e la seconda in terza riga (Fig. 45. *a*, *b*). Si chiamano Chiavi di *fa* per la medesima ragione delle Chiavi di *do* e di *sol*.

Progredendo regolarmente all'insù, una Chiave trovasi più acuta dell'altra di tre gradi, ovvero di un Intervallo di Terza. Così p. e. incominciando dalla Chiave di Basso del *fa* quarta riga, vedrassi che nella Chiave di Baritono in questa riga trovasi il *la*, nel Tenore in quarta riga trovasi il *do*, nel Contralto in quarta riga trovasi il *mi*, nel Mezzo-soprano in quarta riga si trova il *sol*, nel Soprano in quarta riga si trova il *si*, e nella Chiave di Violino in quarta riga si trova il *re*.

Il complesso di tutte queste Chiavi dicesi *Setteclavio*; qual numero sette è precisamente lo stesso delle Note. Ormai non si usano più le Chiavi di Mezzo-soprano e di Baritono.

Serve la Chiave di *sol* al Violino, alla Viola, al Violoncello, al Canto, al Flauto ottavino e traversiere, all'Oboe, al Clarinetto, al Corno inglese, al Corno bassetto, al Corno da caccia, alla Tromba,

(*) Il fabbricatore di strumenti Koch a Vienna, i di cui Flauti, Clarinetti e Fagotti sono assai rinomati, inventò recentemente il modo di chiudere ermeticamente le Chiavi degli strumenti da fiato colla pelle, e di togliere così il romore che eccitano durante il suono. Un certo Ziegler pretende di chiuderle meglio col legno di sughero.

all'Organo, al Clavicembalo, all'Arpa, alla Chitarra, al Mandolino, al Triangolo, alla Cornetta e al Tamburo.

La Chiave di Basso serve al Basso cantante, al Contrabbasso, al Violoncello, al Fagotto, al Trombone, al Serpentone, all'Organo, al Clavicembalo, all'Arpa, ai Timpani, al Tamburone, alla *Cassa*, e talvolta anche al Corno da caccia ed al Corno bassetto.

La chiave di Soprano serve in oggi al solo Canto; quella di Contralto al Canto, alla Viola, ed al Trombone d'alto; e finalmente quella di Tenore al Canto, al Violoncello, al Fagotto, ed al Trombone di tenore.

Badando per altro alle figure di queste Chiavi, si vedrà che la Chiave di *do* somiglia per niente ad un *C*, e che rappresenta piuttosto i denti d' una chiave, così pure quella di *sol* presenta malamente la cifra delle lettere *C G*; e quella di *fa* corrisponde assai poco ad un *f*. Lo stesso dicasi delle Chiavi antiche, delle quali trovansi alcune nella Fig. 46, di quelle del Canto fermo (Fig. 42), che non hanno neppure la menoma idea delle loro lettere corrispondenti. E qui potrebbesi forse non irragionevolmente domandare, perchè non s'abbia piuttosto impiegato la lettera *C* per la Chiave di *do*, anzichè per la Misura a due ed a quattro, con cui nulla ha che fare?

Dall' altra parte sarebbe forse più semplice e più naturale di ridurre tutte le sette Chiavi ad una sola, od a due. Tale idea non è già nuova. Monteclair la propose in sul principio dello scorso secolo, e dopo di lui Lacassagne; quattro anni sono, si discusse pure tale articolo nell'Ateneo di Brescia; varj dotti autori della Germania sono dello stesso parere. La maggior parte è però d' opinione che si dovrebbe conservarne due, cioè: la Chiave di Violino e di Basso, come le più comode e le più convenienti. Altri, i quali amano la pratica antica di circoscrivere per mezzo delle varie Chiavi l'estensione naturale delle rispettive voci sopra cinque linee, sono di parere che due sole Chiavi farebbero confusione, nè faciliterebbero il trasporto da un Tuono all'altro. Ma lasciando anche da banda l'inutilità di questa circoscrizione, egli è un fatto che le antiche Suonate per Cembalo, in cui alternavano sovente le quattro Chiavi di Soprano, Alto, Tenore e Basso, si scrivono oggi colle sole due Chiavi di Violino e di Basso; che si cantano senza confusione le Parti vocali dell' Opera, stampate in oggi nella Germania ed altrove colle dette due Chiavi, abbenchè la Parte di Tenore vi si trovi assai malamente d'un' Ottava più alta; nè si fa più uso della Chiave di Mezzo-soprano e di Baritono.

CHIAVI TRASPORTATE. Nell'articolo BEMOLLE, DIESIS viene esposto l'ordine, con cui essi progrediscono in Chiave, ed invero i Bemolli di Quarta in Quarta (*si, mi, la, re, sol, do, fa*), ed i Diesis di Quinta in Quinta (*fa, do, sol, re, la, mi, si*). Posto ciò, niente è più facile che di trasportare una Chiave. Volendo formare una Scala nel Maggiore, si vedrà se la Nota che si prende per Tonica formi colla Nota inferiore un Tuono intero o Semituono. Se vi è un Tuono intiero, egli è evidente che, dovendo tale Nota divenire Nota sensibile (*v.* quest'articolo), bisogna porvi un Diesis, e per conseguenza si devono mettere de' Diesis in Chiave. Posto su questa Nota il Diesis, sarà l'ultimo nell'ordine stabilito qui sopra, e suppone tutti quelli che sono prima del medesimo.

Esempio

Si vuol formare la Scala in *mi*. La Nota inferiore è *re*, e costituisce col *mi* un Tuono intero. Per cangiarlo in Semituono conviene o abbassare il *mi*, o innalzare il *re*; ma siccome si prende il *mi* naturale per Tonica, è d'uopo innalzare il *re* di un Semituono. Tale *re diesis* suppone gli altri tre Diesis precedenti *fa, do, sol*, e si avrà per conseguenza la Scala di *mi* con quattro Diesis, *fa, do, sol, re.*

Allorchè non s'incontra che un Semituono fra la Nota presa per Tonica e la sua Nota inferiore, ciò indica, che la Chiave non abbisogna il Diesis. Onde saper se vi occorrono de' Bemolli, si prenderà il quarto grado al di sopra della Tonica, e si vedrà s'egli formi colla stessa Tonica una Quarta naturale (che consiste in una Terza maggiore ed un Semituono); in allora non ci vogliono neppure de' Bemolli.

Esempio

Si vuol scrivere in *do*. Si vede che fra il *do* e il *si* (la sua Nota inferiore) non v'è che un Semituono; non ci vogliono quindi de' Diesis. Fra il *do* ed il suo quarto grado in su, vale a dire *fa*, vi è una Quarta naturale, e non ci occorrono nemmeno i Bemolli.

Volendo formare la Scala in *fa*, si trova un Semituono fra di esso e la corda inferiore *mi*, dunque esclude i Diesis; ma tra il *fa* ed il suo quarto grado *si* trovasi un Quarta eccedente (di tre tuoni interi), per conseguenza conviene abbassarla di un Semituono; ma il *si* è il primo nell'ordine de' Bemolli, quindi non ne suppone altri.

Si scrive in *mi bemolle:* questo forma col *la* naturale una Quarta eccedente, bisogna dunque bemolizzare questo *la*, il che forma cogli altri due Bemolli di *si* e *mi* tre Bemolli che si mettono in Chiave.

Ne' Modi minori si osserva la stessa formola come ne' Modi maggiori, non già sulla Tonica, ma sulla Nota la quale, ascendendo, fa una Terza minore colla medesima, e che si dice *somigliante* (*v.* MODO). Volendo scrivere p. e. in *fa diesis*, si trasporta la Chiave come fosse in *la*.

CHIAVI TRASPORTATE, o siano *Chiavette* degli antichi. *V.* FA FICTUM.

CHINA (brevi cenni sulla musica della) (*). Il vasto Impero della China, il quale contiene tanti abitanti quanto l'Europa tutta, vanta secondo alcuni la più antica storia e coltura del Mondo. Altri esaminando la cosa con una sana critica, non sono così facili nell'accordarlo (**). Nondimeno è probabile che la razza de' Chinesi tragga la sua origine da' primi abitatori della Terra; prova di ciò è la loro lingua, altrettanto imperfetta che semplicissima. Quanto poi alla loro musica, varj autori sono di parere che i Chinesi l'abbiano coltivata, e come scienza e come morale, prima degli Egiziani e de' Greci, e vogliono persino trovare in essa le vestigia del così detto *Sacro Quaternario* di Pitagora, e de' Tetracordi greci. Certo è che i Chinesi, i quali hanno tuttora lo stesso sistema musicale fino da' primi tempi della loro monarchia, non conoscono, nè vogliono conoscere l'armonia nostra; tutto va all' unisono o all' Ottava, ed il loro Canto semplicissimo schiva persino i Semituoni, benchè esistano nelle loro Scale.

I Chinesi rappresentano nelle loro solennità religiose ogni classe principale de' doni celesti (distribuiti secondo i loro principj) con qualche corpo sonoro, preso da tale classe. Tolti alcuni strumenti che non appartengono a queste solennità, distinguono otto differenti specie di suono: 1) il suono della *pelle* (probabilmente come rappresentante di utili animali domestici; 2) le *pietre;* 3) il *metallo;* 4) la *terra cotta;* 5) la *seta;* 6) la *legna;* 7) il *bambù*, e 8) la *zucca.*

Fino dai tempi di *Yao* e di *Ciun* (più di 22 secoli prima di G. C.) si avea già stabilita colà la distinzione degli otto suoni e degli otto corpi sonori. 1) Il suono della pelle si rende col Tamburo, detto *Tu-Ku.* 2) Colle pietre sonore si fanno le varie specie del *King;* il *Tse-King*, consistente in una sola pietra, rende un suono solo, e serve come il gran Tamburo e la gran campana a dare i segnali; il *Pien-King*,

(*) I filologhi italiani scrivono *Cina*, ed i filologhi tedeschi *Sina*.

(**) *V.* il *Mitridate* del Sig. Adelung, Berlino 1806, parte prima p. 34-53. De Guigne vuole persino che la China fosse stata popolata da una colonia egiziana 1122 anni prima di G. C. (*V. Mém. de l'Acad. roy. des Inscript.* ec. Tom. XXIX. 1758).

composto di 16 pietre sospese in un quadrato di legno, le quali formano i 16 suoni dell'antica musica chinese. 3) Il metallo serve per le campane ed il così detto *Tam-tam*, ed è probabile che i Chinesi fossero i primi sulla Terra a far uso delle medesime. La più grande chiamasi *Po-ciung;* la minore, che serve ad indicare le battute, *Te-ciung;* le più picciole, ed in ispecie quelle che formano un assortimento di 16 campanette, a guisa del *Pien-King*, vengono dette *Pien-cuing*. 4) Lo strumento costrutto di terra cotta ha il nome di *Hiven*; e la sua forma è quella d'un uovo vuoto con un'apertura sulla punta, e cinque buchi d'ambe le parti. 5) Il *Kin* è formato d'un corpo di legno, con sette corde di filo di seta, tese sopra due ponticelli, posti a cinque piedi di distanza l'uno dall'altro; tredici punti, segnati sopra l'uno de' lati, indicano il sito ove si pizzicano le corde, onde cavarne differenti suoni. Questo strumento, tenuto in gran conto da' Chinesi, è di tre diverse grandezze, il maggiore, il minore, ed il picciolo. Il *Sce* è parimente una specie di *King*, ma più grande e più esteso ancora. 6) Il sapiente *Fu-hi*, fondatore della monarchia, immaginò fra gli strumenti destinati alle feste religiose, la *legna*, come produzione universalmente utile, facendone tre sorte di strumenti. Il *Ciu*, specie di cassa di legno quadrata, che riposa sopra un piede, e che si batte internamente con un martello. L' *U* ha la forma d'un tigre coricato a terra (simbolo dell'impero dell'uomo su tutti gli esseri viventi); sul dosso del tigre, posto su una cassa di legno, trovansi 27 bischeri, avendo la punta in su, e somigliando ai denti di una sega, da cui si cavano i suoni. I *Cu-tu*, o siano picciole tavolette, hanno un grado distinto presso i Chinesi, non tanto perchè se ne cavano i suoni, quanto a motivo che richiamano in memoria l'invenzione della scrittura, avendo servito a tale uopo prima che si conoscesse la carta. Se ne legano assieme dodici, che rappresentano i dodici Modi fondamentali; servono per batter il Tempo, tenendole nella mano destra, ed urtandole leggiermente contra la sinistra. 7) Il *Bambù* sembra destinato dalla Natura per la musica, per il suo vuoto interno, e per le distanze e proporzioni de' suoi nodi. I Chinesi ne unirono 16 canne di varia grandezza, formandone uno strumento col nome *Siao;* indi applicarono in una sola canna de' buchi, ed inventarono per tal modo varie specie di Flauti, chiamati *yo, ty*, e *ce*. 8) Onde costrurre uno strumento della zucca, dopo molti inutili tentativi, ne tagliarono via la parte superiore, che forma il collo, adattando alla parte inferiore un coperchio di legno con fori, in ognuno de' quali inserirono una canna di bambù,

più o meno lunga, secondo il suono che deve rendere, e turato all'estremità bassa. L'imboccatura di questo strumento è formata da un'altra canna, che ha la figura d'un collo d'un'oca, ed è attaccata lateralmente al corpo della zucca, servendo a distribuire l'aria in tutte le altre. Questo strumento, conducendo in memoria tutti i tre regni della natura, ebbe successivamente il nome di *yu, ciao, ho*, e *ceng*, quale ultimo nome conserva tuttora. Un'ampia descrizione del medesimo trovasi nella Gazzetta musicale di Lipsia del 1821 N.° 22, stesa dal dottore Chladni, a cui lo stesso *Ceng* fu mostrato da un suo amico, il quale lo portò dalla China.

I summentovati dodici Tuoni chiamansi *lu*, e si dividono in due classi. I sei che corrispondono ai numeri impari 1, 3, 5 ec. diconsi *yang* (perfetti), e quelli che corrispondono ai numeri pari 2, 4, 6, ec. *yn* (imperfetti). I loro varj nomi sono simbolici, e allusivi alle varie operazioni della Natura, nello spazio de' 12 corsi della Luna. La formazione di questi 12 *lu* appartiene ai primi secoli della monarchia chinese; le addizioni e correzioni fattevi sono anteriori ai Greci. Nel progresso de' tempi unirono assieme un *yn* con un *yang*, e questi due suoni uniti si chiamarono un Tuono. Dopo di averli uniti in modo vario, per disporre un ordine armonico de' *lu*, ne fecero una Scala di cinque Tuoni *kung, sciang, kio, ce, yu*, e due Semituoni, che aveano per epiteto *pien*. Cominciando la Scala intera del loro sistema dal grado più basso, esprime secondo gli antichi nomi chinesi:

kio . . . . . la.
sciang . . . sol.
kung . . . . fa.

pien-kung . mi.
yu . . . . . re.
ce . . . . . do.
pien-ce . . . si.
kio . . . . . la.
sciang . . . sol.
kung . . . . fa.

pien-kung . mi.
yu . . . . . re.
ce . . . . . do.
Pien-ce . . . si.

Per la giusta cognizione di tali suoni si servono di due *Suonometri*, chiamati *linciun*, l'uno con 13 corde, e l'altro con altrettante canne.

Si vede per altro che le sette Note di mezzo compongono una Scala simile alla nostra di *fa*, all'eccezione del posto del Semituono, e che tale sistema s'estende tre Note al di sotto, e quattro Note al di sopra di questa Scala.

Le differenti specie di musica, e le occasioni in cui si usano, sono le seguenti:

1) *La gran musica del vestibolo* (*Tan-pi-sciang*) è composta di due cantanti e di ventotto sonatori. Si usa tal musica, quando i Mandarini de' varj Ordini vanno a ringraziare l'Imperatore de' suoi benefizj, nel giorno natalizio del Sovrano, nel secondo giorno del sagrifizio, nel quindicesimo giorno della prima Luna, quando il Monarca fa le ceremonie nella sala de' suoi antenati, all'occasione de' sagrifizj che si fanno prima della raccolta, ed alla ricorrenza de' lavori della terra.

2) *La musica che ispira la vera concordia* (*ciung-ho-sciao-yo*) è composta di quattro Mandarini, di due cantanti e di ventotto strumenti. Si usa al principio e fine d'ogni anno, e quando l'Imperatore si reca nella sala del trono.

3) *La musica eccitatrice* (*tao-yng-yo*) composta di due Mandarini e di dodici musici. Si eseguisce il primo giorno in cui si legge l'elogio dell'Imperatore, allorchè egli offre in una specie di picciol Tempio un sagrifizio alle anime de' suoi antenati ec.

4) La musica *tao-yng-ta-yo*, composta di sette Mandarini, e di ventiquattro musici, si eseguisce quando il Sovrano in un altro picciolo Tempio offre un sagrificio, e che dopo la ceremonia si ritira nell'appartamento ove pranza.

5) La musica *ciung-ho-tsing-yo* viene eseguita, quando il Monarca è a tavola, e gli si presentano i cibi.

6) La musica *yen-ping-ce-ciang* è destinata alle ceremonie de' solstizj, quando l'Imperatore offre i sagrifizj sull'altare tondo. Vi sono tredici Mandarini, quattro cantanti e cinquantadue sinfonisti.

Tutte queste varie specie di musica non differiscono in altro che nel numero de' cantanti e degli strumenti, giacchè le Arie sono quasi tutte dello stesso genere.

Le donne galanti chinesi moderne usano a sonare il Flagioletto ed il Flauto, mentre lo strumento favorito degli uomini è la Chitarra a

due, quattro, ed anche a sette corde. I Chinesi hanno inoltre varie specie di Trombette, una specie di Violini a due corde, una specie di Chiarina, uno strumento che somiglia al Violoncello, una specie di Fagotto, e Tamburi che sembrano solo far parte della musica religiosa che si usa ne' Tempj.

Quando i Chinesi desiderano divertirsi colla musica, prendono a pigione alcuni eunuchi, ed altre persone dell'ultima classe. Pare che in tale Concerto tutto il merito dell'esecuzione consista nella forza del numero degli strumenti. Il *gong*, o come lo chiamano i Chinesi il *lu*, o *loo* serve mirabilmente a tal effetto. Questo strumento è una specie di Timballo piatto, o piuttosto la superficie d'un Timballo che si batte con un martello di legno, rivestito di cuojo. Il metallo che serve a fare il *lu*, è un composto di rame, di stagno, e di bismuto.

Nella China, dice Staunton, non si suole tirare il cannone per dare un segnale, ma a tale oggetto s'adoperano lastre di rame molto grandi, tonde e con un risalto, nella cui composizione si mescola dello stagno, e dello zinco per renderle più sonore. Queste lastre colpite con un maglio di legno, fanno uno strepito, capace d'assordare quelli che sono vicini e d'essere inteso ad una distanza molto considerabile. Tale strumento è nominato da' Chinesi *loo*, ma gli Europei che sono nella China lo chiamano *gong*, secondo il nome che ha in altre parti dell'Oriente.

CHIROPLASTO, s. m., o sia direttore della mano. Apparato inventato recentemente a Londra dall'Alemanno Logier, per avvezzare i giovani allievi di Cembalo della sua scuola di musica ad una buona posizione del corpo, ad un piacevole movimento delle braccia, e per farli acquistare un'uguale forza nelle dita.

Dai varj scritti inglesi, comparsi pro e contro tale invenzione, rilevasi in sostanza, che la prima invenzione meccanica del sig. Logier è il così detto *guida della Scala*, o *asse della Scala* (*gamut Board*). Un'asse che contiene un Rigo per Soprano ed un altro per il Basso, colle varie figure delle Nóte, si mettono sulla tastiera del Pianoforte rimpetto al sonatore, di modo che ogni Nota col suo rispettivo nome viene collocata sopra il tasto ad essa corrispondente. Le altre parti costitutive del Chiroplasto sono le *guide della mano* (*Finger guides*), ovvero due cornici movibili d'ottone, con cinque divisioni a' tasti proporzionate, fra le quali mettonsi le dita; ad ogni guida trovasi un filo d'ottone col suo regolatore, detto *guida della giuntura della mano* (*wrist guide*), il cui scopo si è di dare la conveniente posizione alla

mano. La *cornice di posizione* (*Position Frame*), la cui forma consiste in due stanghe (*rails*) paralelle, che vanno da un' estremità della tastiera all'altra, ed impediscono ogni movimento perpendicolare della mano, ma lasciano però libero spazio al movimento orizzontale (*).

Il Chiroplasto, introdotto ormai nelle principali città della Gran Brettagna, nella Spagna, ed anche a Berlino, è pure utile a quelli che desiderano correggersi dalle cattive abitudini già acquistate nel sonare il Pianoforte.

Un uomo spiritoso ha manifestato a questo proposito il desiderio, che qualcuno inventasse parimente una macchina col nome *Psicoplasto*, onde con tale meccanismo si potesse dirigere l'anima del sonatore di Pianoforte.

CHITARRA, s. f. Noto strumento musicale, atto in ispecie all'accompagnamento del Canto, il quale ha sei corde, di cui tre sono di seta filate in ottone, e tre di budello, accordate ordinariamente in *mi*, *la*, *re*, *sol*, *si*, *mi*. Sebbene tale estensione trovisi quasi interamente nella Chiave di Basso, nondimeno si usa la chiave di Violino per notare la musica destinata per la Chitarra: l'orecchio sente per conseguenza risonare i suoni all'Ottava bassa delle Note che li rappresentano sulla carta.

La Chitarra è l'ultimo rimasuglio della famiglia del Liuto, altre volte sì numerosa. Essa succedette al Liuto, alla Tiorba, al Sistro, all'Angelica, alla Mandóla, alla Pandora, al Colascione, al Mandolino, alle Lire d' ogni specie. Il corpo della Chitarra somiglia a quello degli strumenti da arco; manca però de' così detti *ff*, avendo in vece nel mezzo un tondo foro di risonanza. La sua tavola armonica ed il fondo sono piani, uniti con fascie, che, in proporzione de' medesimi, sono più alte di quelle degli strumenti della famiglia de' Violini. La grandezza del corpo tiene il mezzo fra il Violino ed il Violoncello. Il manico della Chitarra è largo. Sulla tastatura trovansi, in varie distanze, striscioline d'avorio intarsiate, che segnano i rispettivi suoni da prendersi. Alla parte superiore del manico vi è una picciola asse piana, con entro i bischeri. Il ponticello, che serve pure di *Cordiera*, è largo e forte, ma basso assai, ed è incollato sulla tavola d'armonia.

La Chitarra ha i suoi Arpeggi particolari ed è uno di quelli strumenti, per cui non si può comporre senza sapere in qualche modo

(*) Un simile apparato fu inventato da Pietro Hawkes (*Repertory of Arts, second series, Oct.* 1823. *N.* 233).

sonarlo. Talvolta per rendere più facile l'esecuzione di certi Tuoni, si usa un particolare Capotasto, scrivendo la parte in altro Tuono coll'indicazione della rispettiva posizione. Così p. e. un pezzo scritto in *do* col *Capotasto alla terza posizione* diventa *mi bemolle*, e scritto in *sol* diventa *si bemolle*.

Una Cavatina, un Notturno, una Romanza, un Duettino, accompagnati colla Chitarra, fanno un buon effetto; i suoi suoni velati e gravi, danno delle masse d'armonia molto favorevoli alla voce, col sostenerla senza coprirla. Questo strumento è però ridotto quasi al silenzio, quando si fa cantare. La sua forza consiste nelle vibrazioni moltiplicate di varie corde pizzicate successivamente o simultaneamente. Dal momento che si devono lasciare gli arpeggi per l'unisono, e passare da' Bassi sonori all'Ottava acuta, composta di Tuoni ottenuti mediante la corda raccorciata, e che non vibra più; in allora il Canto debole e languente, privo del soccorso dell'armonia, non è più che un pizzicato magro, secco, e sprovvisto di tutta specie d'attrattive.

La Chitarra fu recentemente migliorata da B. de Villeroy a Freguier, Dip. Coste del Nord (nel produrre i suoni armonici), da Gio. Giorgio Staufer, e Gio. Ertl a Vienna.

La parte destra e inferiore della tavola armonica di questo strumento fu munita da un artista tedesco a Londra di una specie di Tastiera con sei tasti, le cui tangenti sortono dal foro di risonanza all'atto che si sprofondano i tasti, ed intuonano le corde a guisa dei martelletti nel Pianoforte. Un siffatto strumento ebbe per ciò il nome di *Chitarra a Pianoforte*, il cui maneggio per la mano sinistra resta lo stesso come nella Chitarra, ma per la mano destra si cangia in quello del Pianoforte.

La Chitarra, favorita assai dagli Spagnuoli, a cui è pervenuta dai Mori, è anche molto in uso presso i Turchi ed i Persiani, i quali l'ebbero dall'Arabia, ove è conosciuta da' tempi più antichi.

CHITARRA FRANCESE. È un perfezionamento del Sistro tedesco, e quasi simile alla Chitarra spagnuola. Ha un suono grato, e molto confacente per l'accompagnamento della voce. Questa Chitarra è molto in uso in Italia.

CHITARRA LIRA *v.* LIRA CHITARRA.

CHITARRA SPAGNUOLA. Strumento usato nella Spagna, particolarmente dalle donne. Ha cinque ordini di corde, che si sogliono percuotere colla mano, o toccare colla punta delle dita, ed è quasi simile alla Chitarra francese.

CHITARRA TEDESCA, o sia il *Sistro* avea originariamente soltanto quattro corde. La moderna è la stessa che la Francese.

CHITARRA D'AMORE. Strumento inventato nel 1823 dal fabbricatore di strumenti Staufer a Vienna. Ha una forma maggiore delle solite Chitarre, con tavola armonica, fondo a volta, e sette corde.

I suoni acuti della *Chitarra d'amore* somigliano a quelli dell'Oboe, ed i gravi a quelli del Corno bassetto, di modo che non vedendo la Chitarra, si crede sentire uno strumento da fiato di un effetto aggradevole. La Scala cromatica ed anche le Scale doppie per Terze vi si eseguiscono con gran facilità e giustezza. L'inventore è in procinto di perfezionare ancora più il suo strumento.

CHITARRISTA, s. di 2 g. Artista musicale che sona la Chitarra.

CHORDA ASSUMPTA, *V.* PROSLAMBANOMENOS.

CHORDA CHARATERISTICA, ELEGANS, *V.* SETTIMA.

CHORDA SUPERASSUMPTA, *V.* GAMMA.

CHORDAE ESSENTIALES, erano anticamente la Tonica, Terza e Quinta d'ogni Tuono.

CHORDAE NAUTURALES, nome antico della Nota sensibile e delle Seste.

CHORDAE NECESSARIAE, si chiamarono ne' tempi antichi la Seconda maggiore sulla Tonica, e la Sottodominante d'ogni Scala.

CHORDOTONON. Nome greco del Monocordo.

CHORION. Nome greco d'un componimento, cantato in certe occasioni in onore della Dea Cibele.

CHORODIDASCALOS. Direttore de' cori presso gli antichi Greci.

CHRESIS. Parte della melopea greca che insegnava la disposizione de' suoni in modo che ne risultasse un'aggradevole melodia. Tale successione di suoni era divisa in tre specie principali, dette: *Agoge*, *Euthia*, ed *Anacamptos*. *V.* questi articoli.

CHRISTE. Secondo tema della Messa, che ha per testo le parole: *Christe eleison*. *V.* KYRIE e MESSA.

CIACCONA, s. f. Aria di ballo d'origine italiana, di movimento moderatamente lento, e per lo più di tre tempi.

È molto tempo che venne abbandonata l'antica maniera di comporre sopra un dato Basso, detto *ciecona*, una specie di variazione.

Una bella Ciaccona è d'un grande effetto alla fine d'un' Opera. Un compositore di ballo può spiegarvi tutto il lusso della sua arte, ed un compositore di musica tutto il fuoco del suo genio. Diffatti Righini ne ha una bellissima nella sua Opera *Armida*, e Viganò se ne serviva an-

ch' esso ne' suoi Balli. Nella *Cleopatra* dell'Aumer, data in questi ultimi tempi sul Teatro Grande di Milano, vi era una Ciaccona del Kreutzer, lavorata squisitamente, e bene adattata alla situazione.

CIFRARE, vuol dire scrivere, sulle Note del Basso, delle cifre, le quali indicano gli Accordi che tali Note devono avere, per servire di guida all'accompagnatore (*v.* BASSO CIFRATO).

CIMBALO, o CIMBANO. Sotto questo nome comprendesi quello strumento indicato all'articolo TAMBURINO.

S' intende pure un Registro d' Organo, e la specie di *mistura* la più picciola. Così sopra alcuni Organi tedeschi vedesi la *stella di Cembalo*, composta da varie campanelle, unite in forma di stella, la quale vien mossa dal vento per mezzo d' una ruota.

CIMBALO ANTICO, *V.* CYMBALUM.

CIMBALO ARMENO. } Ambidue questi strumenti somigliano
CIMBALO PERSIANO. } al Cimbalo antico.

CINELLE, s. f. pl. Nome che si dà ai così detti *Piatti* (*v.* questo articolo).

CINIRA. Strumento ebraico, specie di Cetra. Giuseppe ebreo dice che avea dieci corde, e percuotevasi col plettro.

CIRCOLO DI QUINTE E DI QUARTE. Giro d' armonia, o passaggio in tutti i dodici Modi maggiori o minori, mercè una modulazione nella Quinta (Fig. 47); ovvero percorrendo i tuoni nell'ordine a rovescio modulando nella Quarta (Fig. 48).

CIRCOLO MEZZO. Anticamente si diede tal nome ad un ornamento di Canto, il quale colle sue quattro Notine congiunte formava a poco presso la figura di semicircolo (Fig. 49).

CITAREDIA. Platone presso Laerzio distingue tre specie di musica, una *che si ottiene colla bocca;* un' altra *colla bocca e colla mano, quale è la* Citaredia; *la terza colle sole mani, quale è la* Citaristica.

CITAREDO, chiamavasi anticamente nel certame del fico colui che sonava la Cetra e cantava nello stesso tempo, a differenza del *Citarista*, il quale la sonava senza cantare. Il Citaredo era inoltre poeta, compositore di musica, e sapiente; Omero lo chiama uomo rispettabile.

CITARISTA, *V.* l' articolo precedente.

CITARISTICA, *V.* CITAREDIA.

CLARINETTISTA, s. di 2 g. Sonatore o sonatrice di Clarinetto.

CLARINETTO, s. m. Strumento da fiato di legno, inventato sul principio del secolo scorso da Gio. Denner a Norimberga, ed introdotto generalmente nelle orchestre, a motivo del suo bel suono. Ri-

guardo alla forma ed al maneggio, egli ha qualche somiglianza col-l'Oboe, ma il suo corpo è un po' maggiore, e ne differisce anche per rispetto all'ancia, la quale non ha che una sola linguetta di canna, che produce le vibrazioni col tremore contro il becco di questo strumento, cui è attaccata.

Il Clarinetto è composto di cinque pezzi, cioè di tre pezzi medj, in cui trovansi i buchi, del pezzo dell'imboccatura, e del padiglione. Ha tredici buchi, cinque de' quali sono provvisti di chiavi. Ad onta che il Clarinetto abbia un'estensione di quasi quattro Ottave, percorrendo la Scala diatonico-cromatica dal *mi* terzo spazio Chiave di Basso al *do* acutissimo (*), non permette però di sonare sul medesimo strumento in tutti i tuoni usuali. Si hanno per ciò i Clarinetti in *do*, in *si bemolle*, in *la*, vale a dire, di varia dimensione; e queste tre specie di Clarinetti sono i più usitati. Vi sono poi de' Clarinetti d'altre dimensioni in *mi bemolle*, in *fa*, *in sol*, ed in *re*, che si usano nelle musiche militari. Siccome però queste varietà non cangiano per nulla il portamento della Scala, così si suole scrivere il tuono principale d'ogni dimensione nel tuono di *do*; risulta da ciò che p. e. pel Clarinetto in *Bfa* si scriverà un pezzo in *Elafa* come se fosse in *fa*, e scrivendone in *fa*, come se fosse in *sol*; sul Clarinetto in *la* si scriverà un pezzo in *re*, considerandolo simile al *fa*, ed in *mi* simile al *sol* ec.

I Clarinetti in *la*, *si bemolle*, e *do* sono i soli ammessi all'orchestra. Si considera il secondo come avendo i suoni più grati; ed è perciò che quasi tutti i *Soli* vengono scritti ne' tuoni di *mi bemolle* e *si bemolle*. Il Clarinetto in *la* è il più falso di tutti, atteso che s'ottiene il sistema di *la* col mezzo d'un corpo di ricambio sostituito ad una sola parte del Clarinetto in *si bemolle*, lo che allunga il corpo dello strumento in proporzioni ineguali.

Il sig. Stadler a Vienna ha aumentato il Clarinetto nel 1790 con quattro suoni più gravi ancora de' soliti, cioè: con *do*, *do* ♯, *re*, e *re* ♯. Altri perfezionamenti furono ultimamente fatti a questo strumento dal fabbricatore inglese Wood, e dal Lindner. Conviene però confessare, che con tutta la meritata preferenza che si dà fra gli strumenti da fiato al Clarinetto, per la bellezza e pienezza del suo suono, e per la sua grand'estensione, esso è però soggetto non solo ad im-

(*) I suoni acuti di quest'ultima Ottava, si scrivono solo per i concertisti. Gli arpeggi ec. della più bassa Ottava, si scrivono talvolta, per maggior comodità, un' Ottava più alta, sovrammettendovi la parola *chalumeau*, e in allora l'esecuzione si fa un' Ottava sotto (*v.* l'articolo CHALUMEAU).

perfezioni notabili, che ogni sonatore di questo strumento benissimo conosce, ma riesce anche sovente di grande incomodo. Mentre il sonatore di Flauto, d'Oboe, e di Fagotto abbisogna di uno strumento solo, il sonatore di Clarinetto è costretto di provvedersi di più sorte del suo strumento, ciò che gli porta pure una spesa maggiore. Un incomodo grande inoltre si è la differenza che fa il frequente cambio de' Clarinetti in *do*, e in *la*, tanto per la distanza delle dita quanto per l'imboccatura. Un difetto principale consiste ancora nella qualità del suono, che non è sempre lo stesso, come lo è nell' Oboe, nel Flauto ec. Chi non distinguerà p. e. sull' istante la differenza della qualità del *si bemolle* pieno, Ottava bassa del Clarinetto in *B* dal sottile *si bemolle* del Clarinetto in *C?*

Il Sig. Iwan Müller ha trovato in questi ultimi anni un ripiego a tutte queste inconvenienze. Egli non adopera che un solo Clarinetto, dando la preferenza a quello in *B*, e provvedendolo con tredici buchi, che si maneggiano con facilità. Con tale strumento *solo*, che ha l'estensione di quasi quattro Ottave, cioè: dal *mi* Chiave di Basso al *do* acutissimo, si possono sonare facilmente tanto i suoni gravi che acuti, ed *in tutt' i tuoni*.

Lo stesso Müller inventò pure un Clarinetto in *fa Basso*, che non è altro che un Corno bassetto trasformato in Clarinetto, ma più sonoro, e senza la voce di *mi* Basso. Egli l'adopera per formare in compagnia d'altri Clarinetti e del Fagotto, un Quartetto simile a quello de' due Violini, Viola e Violoncello.

Sembra però che il ritrovato del Müller non abbia avuto grand' incontro, poichè non vediamo ancora disusate le varie specie di dimensioni dei nostri Clarinetti.

CLARINETTO. Registro d'Organo di canne a lingua, aperto, di due piedi, formato colle trombe unite al flutone, e serve d'unisono al Principale.

CLARINETTO BASSO, inventato dal Sig. Gresner, fabbricatore di strumenti della Corte di Dresda, nel 1793. Tale Clarinetto va sino al *si* Basso.

CLARINETTO DOLCE, o CLARONE. Clarinetto un po' più grande de' soliti. Alcuni danno anche questi nomi al *Corno bassetto*.

CLARINO, s. m., è secondo alcuni una specie di Trombetta, che ha il tubo più angusto di quello della Tromba ordinaria, e che rende un suono più acuto. Gli oltremontani all'incontrario intendono con questa parola la solita Tromba, e se ne servono spessissimo per indi-

care il trattamento più dolce dello strumento, simile a quello del Corno da caccia, e non allo squillo della Tromba militare.

CLARONE, s. m. *V.* CLARINETTO DOLCE. Si dà anche tal nome ad un registro d'Organo.

CLASSICO, adj., dicesi tanto di autori generalmente approvati e che fanno autorità nella musica, quanto di composizioni che la scuola considera quai capolavori, o per lo meno come eccellenti, ed adottate dalla medesima per servire di modelli nell' istruzione dell' arte.

CLAUSOLA DI SOPRANO, D'ALTO ec. *V.* CADENZA.

CLAUSOLA AFFINALIS, era anticamente la cadenza fatta in modo somigliante al suono fondamentale.

CLAUSOLA DISSECTA, nome antico della cadenza imperfetta.

CLAUSOLA PEREGRINA, nome che, ne' tempi antichi, avea la cadenza in un tuono estraneo, ovvero nel modo somigliante.

CLAUSOLA PRIMARIA, PRINCIPALIS, FINALIS. *V.* AMBITUS.

CLAVICEMBALO, s. m. *V.* CEMBALO.

CLAVICEMBALO A MARTELLO. *V.* PIANOFORTE.

CLAVICORDO, s. m. *V.* CEMBALO.

CLAVICILINDRO, s. m. Strumento a tasti, della forma del Cembalo, inventato nel 1799 del Dot. Chladni a Wittemberga. L'estensione del Clavicilindro è di quattro Ottave e mezzo, dal *do* più grave sino al *fa* il più acuto del Cembalo. Volendo sonare questo strumento, si fa girare mediante una maniglia a pedaliera munita d'una picciola ventola, un cilindro di vetro posto nella cassa fra l'estremità interiore de' tasti e la tavola di dietro dello strumento. Il cilindro non è egli medesimo il corpo sonante, come le campane dell'*Armonica*, ma produce i suoni mercè il suo fregamento sul meccanismo interno. I suoni possono prolungarsi a piacere con tutte le gradazioni del *diminuire* e del *crescere*, come del pari si accresce o diminuisce la pressione sopra i tasti. L'accordo dello strumento è inalterabile, allorchè le sue parti interne siano state una volta per sempre aggiustate e ben regolate, lo che è uno de' suoi più grandi vantaggi. In quanto alla qualità ed alla voce del suono, ha molta analogia coll'*Armonica*, senza eccitare come questa un' irritazione negl' individui di sensibile sistema nervoso. Ha inoltre il vantaggio sull'*Armonica* d'una graduazione d'intensità de' suoni meglio disposta fra i Soprani ed i Bassi; ed è inoltre superiore ad essa riguardo al suono degli Organetti da camera, a' quali potrebbe paragonarsi. Ma quel che distingue e caratterizza essenzialmente il Clavicilindro, è la pregevole proprietà che ha

di ben filare i suoni in un grado eminente dal *medio* d' intensità sino allo *smorzando*, di rendere delle successioni rapide de' suoni, de' trilli, a prestarsi all' esecuzione dell'*Allegro* ec.

Il Clavicilindro non ha originariamente che 36 pollici di lunghezza sopra 25 di larghezza ed 11 d'altezza; ma possono aggiugnersi più suoni a ciascuna estremità, ed accrescere la sua forza, e la sua estensione, con ingrandire lo strumento.

Imitando questo strumento ne' suoni acuti l'Oboe od il Violino, e ne' gravi il Fagotto, rende superflui tutti i Cembali da arco.

CLAVICITERIO, o ARPA A CEMBALO. Strumento ormai fuori d' uso, in cui la tastiera trovasi in sito orizzontale, e le corde col fondo in direzione perpendicolare. È notabile, che in un libro stampato in Germania nel 1542, parlasi del Claviciterio come di una cosa non più nuova.

CLAVIER. Nome francese della Tastiera (*v.* quest' articolo).

CLAVILIRA, s. f. Specie d'Arpa a tasti, inventata in questi ultimi anni dal Sig. Bateman in Inghilterra. Sembra che l'arte guadagni ben poco con simili invenzioni di tasti aggiunti all'Arpa od all' Armonica, che certamente non producono l' istesso effetto delle dita naturali.

CLAVIORGANO, s. m. Cembalo munito d' uno o più registri di canne d' Organo.

CLAVIS. Questa parola significò anticamente la Chiave che si mette a capo de' pezzi musicali, e quella degli strumenti da fiato da legno, non che la stessa Nota. Gli oltremontani la prendono anche nel senso di *tasto* ec.

CLIMAX. *V.* GRADAZIONE.

CODA, s. f. Nome che si dà al periodo aggiunto a quello che potrebbe terminare un pezzo di musica, ma senza finirlo in modo così completo e brioso.

CODICI, o MANOSCRITTI MUSICALI. Molte Opere sì teoretiche che pratiche, o siano composizioni, esistono nelle varie Biblioteche d' Europa, e particolarmente in quella di Vienna, nell' archivio del R. Conservatorio di Parigi, ed in quello del pubblico Liceo di musica di Bologna, a cui appartiene la già famosa Biblioteca del P. Martini.

COLASCIONE. *V.* CALASCIONE.

COLISON, s. m. Strumento inventato alcuni anni fa dal Polacco Maslosky. Somiglia ad un Cembalo in posizione ritta, armato di corde di budello. Invece della tastiera trovansi fra le corde de' bastoncini di

legno della pianta di susina, che si toccano mettendo alla mano un guanto intinto colla colofonia. Il movimento de' bastoncini si comunica alle corde, e queste danno un suono simile a quello dell'Armonica.

COLL'ARCO. *V.* ARCO.

COL LEGNO DELL'ARCO. Ben di rado trovasi questa espressione sopra un dato passo ne' pezzi musicali, ed in allora indica, che debba esser sonato a norma del significato della parola, battendo dolcemente col legno dell' arco sulle corde.

COLLA PARTE. Espressione assai frequente nelle Parti d' accompagnamento della musica vocale teatrale, e significa, che si debba coll' accompagnamento secondare il cantante in quel movimento di Tempo, ch' egli avrà creduto di prendere, onde ottenere una maggior espressione ed effetto.

COLLEGIO DI GRESHAM. Istituto fondato nel 1596 a Londra da Tomaso Gresham. Vi s' insegnano tutte le scienze come nell' Università, compresa anche la musica. Uno de' sette professori di questo Collegio avea sempre il nome di professore di musica.

COLLEGIUM MUSICUM, era anticamente una musica eseguita nelle varie Cappelle di Corte, in un giorno fisso della settimana, onde tener in esercizio l' orchestra colla ripetizione di pezzi di musica già studiati nelle prove precedenti.

COLLETTA, s. f. S' intende un Canto semplicissimo sopra una breve sentenza della Bibbia, che il sacerdote canta in alcuni paesi innanzi all' altare nel pubblico culto divino.

COLOFONIA, s. f. Nota resina, colla quale si fregano gli archi a crini tesi degli strumenti di corde, onde renderli atti all' attacco delle corde. Per levare a questa resina il grasso superfluo, conviene farla bollire nell' aceto di vino misto coll' acqua. Alcuni si servono anche della trementina bollita nell' acqua fino a che diventa consistente, invece della Colofonia.

COLONNA, s. f. *V.* ARPA.

COLORE. Significò anticamente l' identità delle parti minori di una e stessa parte d' un Canto riguardo alla forma e al valore delle Note e Pause (*Color est identitas particularum in una et eadem parte cantus existentium quoad formam et valorem notarum et pausarum suarum*. Tinctor. Termin. Mus. Deffinit.).

COLORE DE' SUONI. Ogni strumento musicale ha qualche cosa di particolare nel suono che rende, e che dipende dalla materia e dalla

forma del corpo sonoro. Il Violino, il Flauto, la Tromba, hanno ognuno nel loro suono un carattere distintivo indipendente dall'intuonazione e dalla forza. Forse la maggiore o minore uguaglianza della vibrazione è la causa di tale diversità; almeno sembra essere la causa di ciò che si chiama aspro o dolce, sordo o brioso, secco o pastoso nelle varie qualità del suono, e che i Francesi esprimono col vocabolo particolare *timbre*. I suoni sono altrettanto più dolci, quando sono formati da vibrazioni più eguali delle parti del corpo sonoro, ed altrettanto più aspri, quando le vibrazioni sono più ineguali. In quest'ultimo caso, in vece di dare un sol suono, lo strumento ne rende varj ad un tempo poco differenti l'uno dall'altro, il che li fa essere altrettanto più scordanti.

I suoni dolci hanno ordinariamente poco brio, come quelli del Flauto e della Chitarra; i suoni briosi sono soggetti all'asprezza, come per esempio la voce dell'Oboe. Quei suoni che uniscono il dolce al brio, come per esempio la voce di Soprano, il Violino ec. sono i più belli.

Vi sono degli strumenti il di cui suono è suscettivo di più di un colore mediante piccioli cangiamenti che il sonatore vi opera, o mediante la maniera di servirsene. Il Violino p. e. produce tutt'altro suono, allorchè si sona coll'arco, o si pizzica, o vi si mette un sordino; se ne cavano anche i suoni armonici con una certa maniera d'applicare i diti e l'arco (*v.* SUONI ARMONICI). Per variare la qualità di voce nell'Organo, si hanno i Registri. Lo stesso passo di un Violoncello, sonato sulle corde *re*, *la*, eseguito sulle corde *do*, *sol*, prende subito un altro carattere. La voce umana si distingue non solo da qualunque strumento siasi, ma possiede persino una individualità particolare che rende dissimile e distinguibile quella dell'una coll'altra persona: di più, ogni voce umana ha per così dire molti Registri, mercè i quali può essere variata in molte guise, lo che è un oggetto assai importante nella declamazione e nel Canto, p. e. nell'affettuoso, furioso ec.

Rilevasi da ciò che non solo il Modo maggiore o minore caratterizzano il tuono, ma anche la stessa individuale qualità de'suoni. Diffatti osserviamo che p. e. i Violini sonati ne'tuoni, in cui si sentono sovente i suoni delle corde vuote *sol re la mi*, fanno tutt'altro effetto che sonati in quelli, in cui tali suoni loro riescono estranei. Siffatto carattere de' tuoni manifestasi anche opposto fra i varj strumenti. Così per esempio negli strumenti da arco il tuono *re* è più chiaro e penetrante

del tuono *mi bemolle*; al contrario ne' Corni da caccia e nelle Trombe il tuono *mi bemolle* è più chiaro e penetrante del tuono *re* ec. (*)

COLORE LOCALE. Dare alla musica d'un'Opera, d'un Ballo ec., il carattere della musica del paese ove trovasi la scena. Così p. e. se la scena è nella Scozia, nell'Oriente, conviene di quando in quando, ove più sembra opportuno, imitare la musica di quelle nazioni. S' intende poi da sè che la musica d'un'Opera ec. deve parimente corrispondere al sito individuale, ove viene eseguita; differente sarà quindi sul campo di battaglia, sulla caccia, o ne' luoghi del culto divino. Un esempio di quest' ultima abbiamo avuto nell'Introduzione del *Maometto* di Winter, scritta tutta in istile di chiesa, essendo la scena in una Moschea, e questa Introduzione riscosse molti applausi alcuni anni sono a Milano.

La non osservanza del Color locale riesce tanto difettosa, quanto lo è il peccare contra la situazione de' personaggi, contra l' espressione delle parole ec.

COLORISTA, s. di 2 g. Si potrebbero dividere i compositori del dramma lirico in due classi differenti: in *coloristi*, e *pittori*, a norma che le loro produzioni presentano un più alto o basso valor estetico. I coloristi danno in generale al testo un colorito aggradevole e brillante, e adoperano per ogni specie d' affetto e di passione, p. e. l' amore, la gioja, l'odio ec. un color solo; a malgrado della varietà nelle loro melodie, esiste però una tale uniformità nel totale, che presa la cosa in massima, gli stessi pezzi di musica di un' Opera potrebbero ben adattarsi in un' altr'Opera del medesimo compositore, cangiando al più qualche cosa nel testo. Non così il compositore pittore dell'anima, il quale sa dipingere le particolarità di qualunque siasi affetto o passione con tale verità, che viene a formare in conseguenza un

(*) Sembra, dice un Autore anonimo, che l' adottata caratteristica dei tuoni non sia ben fondata, avvegnachè non sussiste un tuono normale, un *do* o *la* fisso, oltre a che il temperamento equabile cassa ogni caratteristica de' tuoni. Cionnondimeno ogni Filarmonico ne sente più o meno una differenza, cui attribuisce un vario effetto fisico. Tale differenza manifestasi il più debole nella musica meramente vocale, ed il più forte negli strumenti d' arco, principalmente ne' tuoni contigui *mi*, *mi bemolle*, *fa*, *la*, *la bemolle*. Ciò non ha luogo negli strumenti da fiato e da tasto. Il Clarinetto, l'Oboe, il Corno ec. diventano più chiari in ragione dei loro tuoni più alti. Così p. e. il Clarinetto in *B* suona più chiaramente del Clarinetto in *A*. Sul Pianoforte il *fa diesis* suona lo stesso del *sol bemol*; *la bemol* — *sol diesis* ec.

quadro sì vivo ed efficace, che risveglia nell'uditore lo stesso sentimento che il poeta si era immaginato e prefisso di eccitare col suo personaggio.

COLORITO, s. m. Con questo vocabolo dinotasi nell'arte del Canto, il conformare la voce al sentimento dominante della composizione e delle frasi particolari. Non si sgrida e non si minaccia colla stessa modificazione di voce, con cui si prega e si lusinga. Pertanto il cantante dovrà far sortire la sua voce più squillante e più chiara nelle composizioni nobili, allegre e maestose, e più velata e piana negli adagi, e ne' pezzi di sentimento religioso e amoroso.

COLORITO, adj. Musica *colorita* (in contrapposto alla monotona), cioè, variata e con i debiti *chiaroscuri* de' Piani e Forti ec. Lo stesso dicesi anche dell'esecuzione.

COLOSSALE, adj. *V.* SUBLIME.

COLPO, s. m. Questa parola ha varie applicazioni nella musica. La celere e nitida esecuzione di più Note successive nella maggior parte degli strumenti da fiato, richiede certi slanci della lingua, per cacciar l'aria più rapidamente, ed a guisa di Colpi, nello strumento; siffatto processo chiamasi *Colpo di lingua*. Consiste esso per lo più in ciò, che la lingua si muove velocemente ad ogni Nota verso la bocca, e caccia l'aria nello strumento. Nel Flauto si è introdotto di unire al Colpo di lingua alcune sillabe corrispondenti, le quali si pronunziano per così dire nello strumento. Il maestro Quanz, al servizio di Federico il Grande, fu il primo ad insegnare circostanziatamente l'uso della lingua per il Flauto, servendosi a tal uopo della pronunzia delle sillabe *tid'll*, e nelle Terzine *tidlldi*. Il maestro Tromliz cangiò in seguito la vocale *i* in *a*. Ben inteso che tali Colpi di lingua si moltiplicano in ragione del numero maggiore delle Note, ed in allora chiamansi *doppj* e *triplici* Colpi di lingua ec. Questi sono tanto forti presso alcuni sonatori di Flauto, che formano un sensibile difetto ed urtano non poco l'uditore, mentre si sentono più che non lo stesso suono dello strumento.

Il semplice Colpo di lingua della Tromba consiste nel pronunziar le sillabe *ritiriton*, o *kitikiton;* nel doppio si pone avanti la sillaba *ti*, come *tiritiriton*, o *tikitikiton*.

Il *Colpo d'arco*, (arcata) per gli strumenti di corde, dev'essere fermo e distinto.

Siccome vi sono de' *colpi teatrali*, cioè delle situazioni nel dramma,

che allettano fortemente lo spettatore, così vi hanno parimenti dei *Colpi* nelle composizioni musicali, che lo sorprendono, ed allora diconsi *Colpi da maestro*. Dicesi pure quando il compositore ha saputo adattare i passaggi alla voce o maniera di cantare di un attore, ch'egli ha *colpito* la bravura di tale o tale.

Non è necessario di spiegare ciò che s' intende sotto all'espressione *Colpo di Timpano*, *Colpo di Tam-tam* ec.

COMARCHIOS. Specie di Nomo per Flauto nell' antica musica greca.

COMES. Ripetizione eguale di un tema di Fuga in un' altra voce. (*v.* FUGA).

COME PRIMA, COME SOPRA. L' uno indica la ripresa del primo movimento di Tempo, dopo che fu cangiato con un altro; nel qual caso però si usa piuttosto l' espressione *Tempo primo*. Nello stendere la partitura d' un pezzo vocale con accompagnamento d' orchestra, succede sovente che si ripetono intere parti musicali; in allora alcuni compositori, per maggior commodo, ripetono solo la parte cantante col Contrabbasso, e lasciano un vuoto nel resto dell' istrumentazione, mettendovi le parole *Come prima*, o *Come sopra*, ed in tal modo indicano al copista, che le Parti strumentali restano le medesime come erano precedentemente sullo stesso testo. Ond' evitare per altro ogni qualunque menomo sbaglio per parte de' copisti, si scrive pure *come dal segno* tale *al segno* tale. Siffatti segni sono meramente arbitrarj; i più usitati sono indicati nella Fig. 50, come pure le lettere alfabetiche majuscole *A*, *B*, *C*, *D*, ec.; ben inteso che colle lettere alfabetiche si toglie al copista la confusione de' differenti segni, all' occorrenza di più repliche ne' pezzi lunghi.

COMICO, adj. preso anche sostantivamente. La parola *Comico* proviene dalla parola *commedia* (κωμῳδία), che significa originariamente Canto del villaggio (da κωμη, villaggio), oppure Canto festivo, (da κῶμος, processione campestre nella festa di Bacco, la quale si faceva cantando e trescando).

Il Comico è quello che è rappresentato in modo spiritoso cotanto, che sembra ridicolo, e se ciò si riferisce alle debolezze e pazzie umane, ne risulta il Comico nel senso più stretto.

A norma che il Comico fa suo giudice le più alte o più basse forze dell' animo, chiamasi *alto* o *basso* Comico; quest' ultimo porta anche il nome di *burlesco*. Se il Comico nasce da una unione apparentemente assurda di oggetti affatto disparati, dicesi *Comico grottesco*, o sem-

plicemente *grottesco* (*). E se nasce da un'iperbolica esposizione degli oggetti per renderli ridicoli nel più alto grado, chiamasi *caricato* e la stessa esposizione *caricatura*. Il *satirico Comico* ed il *tragicomico* non sono altro che modificazioni del Comico.

Il Comico nella musica consiste in una particolar applicazione nelle espressioni melodiche ed armoniche dell' arte, con cui si tenta di destare il sentimento della gajezza e del ridicolo. Il *Canto parlante*, il quale s'avvicina alla loquela ordinaria, è uno de' modi più sicuri, tanto nel Recitativo, che nelle Arie e pezzi concertanti; perciò l' armonia deve esserne semplice, mentre la speditezza e le frequenti repliche delle parole fatte con spirito, servono mirabilmente a rinforzare il ridicolo. Spesse volte s' adopera anche la Parodia ec.

COMIRS (franc.) Specie di Buffoni provenzali, che imitavano i Trovatori. I *Comirs* succedettero in Francia agl'istrioni, e lor si diede il nome di *Conteurs, Jongleurs, Pantomins, Plaisantins* ec.

COMMA, s. m. Questa parola dinota due piccioli Intervalli, che non si usano nella musica pratica, ma bensì nella Cánonica, come differenze nelle comparazioni e nel calcolo degl' Intervalli.

Il più solito di questi piccioli Intervalli è il così detto *Comma sintonico* (Comma syntonum), il quale si chiama pure il *Comma del Didimo* (antico teoretico greco), ed il suo rapporto è 81 : 80. Esso fa la differenza che trovasi fra un Tuono maggiore e minore, giacchè sottraendo dal rapporto del Tuono maggiore 9: 8 il rapporto del Tuono minore 9: 10, la differenza è 81 : 80

$$\begin{array}{c} 9:\ 8 \\ 9:\ 10 \\ \hline 81:\ 80 \end{array}$$

Il secondo di questi piccioli Intervalli dicesi *Comma diatonico*, o *pitagorico*, ovvero quello che costituisce la differenza fra l'Ottava naturale 2: 1, ed il rapporto di quel Tuono, il quale come Ottava risulta dall' addizione delle dodici Quinte o Quarte naturali, cioè: 531441 : 534288 (*v.* COMPARAZIONE DEGL' INTERVALLI).

Talvolta si dice che il Tuono *re* ♭ sia più acuto del Tuono *do* ♯ di un Comma, e così pure *la* ♭ del *sol* ♯ ec. Ma ciò sarà sempre falso fin a tanto che s' intenderà sotto la parola Comma quel che si è esposto or ora; giacchè il rapporto fra *do* ♯ e *re* ♭ ec. è 128: 125, che si dice

(*) Siccome siffatte pitture si trovarono le prime nelle antiche grotte, fra le rovine de' bagni di Tito, e poscia anche altrove.

parimente Comma; ma i teoretici si servono propriamente del termine *Diesis*.

COMMISSURA. Questo vocabolo significava anticamente un'armonica unione di suoni, nella quale fra due consonanti si trovava un dissonante. Allorchè tale processo accadeva sul Tempo forte chiamavasi *Commissura directa*, e sul Tempo debole *Commissura cadens*.

COMMODO, adj. Questo termine toglie un non so che di quella vivacità all'*Allegro* di cui è l'aggiunto.

COMMOVENTE, adj. *V.* SUBLIME.

COMPAGNIA DEL GONFALONE. Specie di Confraternita fondata a Roma nel 1264, la quale rappresentava un dramma con musica nella Settimana Santa (*v.* DRAMMI SPIRITUALI).

COMPARAZIONE DE' RAPPORTI. Succede talvolta nella Canonica che si deve paragonare la potenza de' rapporti di due Intervalli, e determinare la loro differenza. Questo si fa nel modo più facile colla sottrazione, di cui si parlerà in un separato articolo. Supposto che si vogliano paragonare i rapporti del Tuono maggiore e minore (10 : 9, e 9 : 8), e determinare la loro differenza, si sottrae il rapporto del Tuono minore dal rapporto del Tuono maggiore, ed il resto mostrerà di quanto l'uno sia più grande dell'altro, p. e.

9 : 8
9 : 10
———
(90) il denominatore comune.

Per maggior chiarezza diasi, verbi grazia, al tuono *do re* il rapporto 9 : 8. Ciò non vuol dir altro che, dividendo la corda di *do* in nove parti uguali, otto di queste parti produrranno il Tuono *re*, ovvero 8/9 della corda *do* daranno il Tuono *re*. Lo stesso dicasi del rapporto *re mi* 9 : 10, o sia 9/10. Moltiplicando dunque queste due frazioni insieme, ne risulteranno le frazioni $\frac{80}{90}$ $\frac{81}{90}$

$$\frac{8}{9} \quad \frac{9}{10}$$
———
$$\frac{80}{90} \quad \frac{81}{90},$$

che vuol dire: dividendo tutta la corda in 90 parti, 80 di queste parti daranno il Tuono *do re*, e 81 di queste parti il Tuono *re mi*. Per conseguenza il Tuono *do re* è maggiore del Tuono *re mi*, avendo il primo $\frac{80}{90}$ e il secondo $\frac{81}{90}$. Ciò potrebbe sembrare a taluno una contrad-

dizione, poichè fa $\frac{81}{90}$ più di $\frac{80}{90}$; ma questa contraddizione è meramente illusoria, mentre se la corda *re* avesse $\frac{81}{90}$ s'avvicinerebbe più al *do*, avendo così un suono più grave. Si vede da ciò, che per determinare qual sia l'Intervallo maggiore dell'altro, conviene badare alla differenza maggiore de' loro numeratori, e che il minor numeratore dà il rapporto maggiore.

Questo rapporto di 81: 80 è il *Comma sintonico* (*v.* COMMA).

COMPLEMENTO d'un Intervallo, è la quantità che gli manca per giungere all'Ottava: così la Seconda e la Settima, la Terza e la Sesta, la Quarta e la Quinta sono *Complementi* l'una dell'altra. Quanto alla specie, l'Intervallo maggiore è *Complemento* del minore, l'Intervallo minore dell'Intervallo maggiore, la Quinta naturale della Quarta naturale.

L'Ottava è quella che sola può servire di *Complemento* a tutti gli Intervalli, che stanno entro i suoi proprj limiti, ed il *Complemento all' Ottava* non è altro che un Rivolto, così p. e. *do mi* diventano *mi do* ec., e tutti gl' Intervalli maggiori del Complemento diventano minori, e, viceversa, i minori diventano maggiori; gl' Intervalli eccedenti diventano diminuiti, e viceversa i diminuiti diventano eccedenti (*v.* l'articolo INTERVALLO).

COMPLEXIO, dicesi quando nella fine di un periodo si replica il suo principio.

COMPLICATO, adj. Dicesi una musica *complicata*, quando in essa l'intreccio delle parti è molto studiato, e ripieno d'imitazioni artificiose; *troppo complicata*, se l'affastellamento degli artifizj è assai frequente.

COMPONIUM, o *Improvvisatore musicale*, inventato da certo Winkler, meccanico tedesco a Parigi. Il *Journal des Debats* del 15 gennajo 1824 ne dice in sostanza quanto segue: » *Le* Componium, *ou* Improvisateur musical, *est un instrument de la nature de l' Orgue; il est mis en jeu par un mécanisme qui en fait mouvoir les cylindres et les soufflets; les marches, les symphonies, les ouvertures sont disposées sur les cylindres avec toutes les parties et tous les desseins de leurs partitions: diversité bien précieuse pour la clarté du discours musical, et qui a toujours assuré la superiorité de l'orchestre sur les masses colossales de l'orgue à clavier* ».

» *Le* Componium *accepte un motif proposé par quelqu'un de l'assemblée, le varie, le travaille à l'infini sans blesser les lois de l'harmonie* ».

COMPORRE, v. a. Inventare musica nuova dietro le regole dell'arte, ed esprimere delle idee estetiche, le quali, o piacciono da sè sole, e non presentano sentimenti particolari, oppure unite con parole esprimono sentimenti più determinati.

COMPOSITORE, s. m. Colui che compone musica, o che sa le regole della Composizione (v. l'articolo precedente).

Tutta la scienza non basta senza il genio che la mette in pratica. Qualunque sforzo si possa fare, bisogna esser nato per quest'arte, altrimenti non vi si farà mai qualche cosa di grande. Per la stessa ragione il più bel genio, senza dottrina musicale, farà solo effetto sul volgo, ma sarà stimato poco o niente dai conoscitori dell'arte.

Il vero Compositore sarà dunque quello che la natura ha creato per la musica, e che possiede a fondo l'arte del Canto, l'armonia ed il contrappunto. Sempre giusto nelle sue espressioni, conseguente nell'ordinare le sue idee, graduato ne' suoi effetti, unisce la natura all'arte, i vezzi alla profondità, e se non sorprende sempre, rapisce ed incanta.

Dee specialmente tale artista sapere perfettamente la lingua in cui scrive e la sua prosodia; possedere la cognizione della declamazione, della natura degli affetti e delle passioni, e del modo come sogliono manifestarsi e modificarsi; conoscere esattamente la natura e la qualità di tutti gli strumenti usuali dell'orchestra, particolarmente del loro effetto individuale ed in unione cogli altri. Il Compositore dee inoltre esser versato nella Storia sacra e profana, e nella Mitologia; possedere le cognizioni sui costumi de' popoli e sulla loro musica caratteristica; aver riguardo particolare al carattere del personaggio che lascia parlare, e a tante altre cose che formano il corredo delle cognizioni ad esso necessarie, e delle quali si parla ne' loro rispettivi articoli.

COMPOSIZIONE, s. f. Arte di comporre musica (v. COMPORRE). Ordinariamente si prende anche questa parola nel senso di *componimento musicale*, o sia *pezzo di musica*, e talvolta diventa pure sinonimo della stessa parola *musica*.

COMPOSTO, adj. Questa parola si riferisce 1) agl'Intervalli. Un Intervallo Composto, detto anche dagli antichi autori *sistematico*, è quello che è tramezzato da altri suoni, e che per conseguenza può risolversi in Intervalli minori. Alcuni chiamano anche Intervallo Composto quello che passa l'estensione di un' Ottava. 2) Alla Misura, o siano Tempi, e Composti sono quelli segnati con due numeri $\frac{4}{2}$.

COMPRESSORE, s. m. Filo d'ottone movibile, che fissa l'apertura nelle canne a Lingua (*v.* ORGANO).

COMUNE, s. f. *V.* FERMATA.

COMUS. Nome di un'antica Aria di Ballo.

CONCATENAZIONE ARMONICA chiamasi quando il Basso procede in modo, che uno, due, e talora tre suoni componenti un Accordo rimangono fermi nell'Accordo successivo, come p. e. nella Fig. 51.

CONCENTORE, *V.* CANTORE.

CONCENTUS significò anticamente l'accompagnamento d'un Canto all'Unisono o all'Ottava, oppure ciò che in oggi chiamasi *Unisono.* Esercitar la musica *Concentu, discantu, et organis,* significò eseguire de' pezzi vocali con accompagnamento strumentale. La parola *Concentus* vuol dire al presente *Accordo.*

CONCERTANTE (Parte), chiamasi quella voce, o quello strumento che eseguisce una Parte distinta, in cui v'è la cantilena principale, a Solo, mentre le altre voci cantano *in coro*, o gli altri strumenti accompagnano. Così talvolta sono Concertanti e la voce e gli strumenti, ad in allora chiamansi codesti pezzi *Arie, Mottetti, Versetti Concertanti.*

CONCERTARE, v. a. Esercizio che fanno due o più voci o strumenti insieme, affinchè l'esecuzione della composizione riesca uniforme, uguale, ed abbia la medesima forza ed espressione.

CONCERTATO, adj. Dicesi *Messa Concertata, Salmo Concertato* un simil pezzo di musica con istrumenti, in contrapposto a quelli di sole voci, sostenute coll'Organo od anche col solo Contrabbasso, Trombone, o Serpentone.

CONCERTINO, s. m. *V.* il seguente articolo. In alcuni paesi d'Italia si dà pure tal nome alla Parte del Primo Violino, Capo d'orchestra, nella quale, per intelligenza del medesimo, trovansi marcati i passi obbligati degli strumenti.

CONCERTO, s. m. Questo vocabolo, derivato da *concinere*, ha varj significati: 1) quello che in Italia chiamasi *Accademia*, vale a dire una musica a grand'orchestra, eseguita presso una Corte dalla sua Cappella, ovvero in pubblico da una unione di professori e dilettanti. In un tale Concerto conviene badare oltre a ciò che si legge negli articoli ORCHESTRA, ESECUZIONE, NUMERO, e POSIZIONE D'ORCHESTRA, anche alla buona scelta della musica, alla progressione de' loro Tuoni, e particolarmente alla varietà de' loro caratteri. 2) Una propria specie di pezzi musicali, fatta per qualche strumento particolare, il quale

sona solo di tempo in tempo con un semplice accompagnamento, dopo un Ritornello dell'orchestra; ed il pezzo continua in tal guisa sempre alternativamente fra lo stesso strumento recitante e l'orchestra in coro. Lo scopo di tale Concerto è di esprimere il tal sentimento dietro il suo carattere individuale postovi dal compositore, e in fondo non è altro che una imitazione dell'Aria. Esso prende un senso individuale dallo strumento che fa la Parte principale, p. e. *Concerto di Pianoforte, di Violino* ec., ed è diviso per lo più in un *Allegro, Adagio*, e *Rondò*.

Il Concerto fu inventato per metter in prima linea lo strumento favorito, e presentarlo nel modo più vantaggioso; formando de' contrasti fra il chiasso armonico di un'orchestra numerosa, ed i dolci accenti, i brillanti periodi dell'artista. Tutto ciò che l'arco o l'imboccatura hanno di melodia, tutto ciò che l'arte di combinare i tratti e le difficoltà offre di più audace, è diffuso in copia nel Concerto. Trattasi di brillare, e di variare l'incanto dell'esecuzione. La musica vocale, quella destinata al Quartetto, alla grand'orchestra, si può comporre nel silenzio del gabinetto, il Concerto dev'esser creato ed elaborato sullo stesso strumento. È quindi inutile di dire che il Concerto di Pianoforte, di Violino ec. devono essere composti da autori che nello stesso tempo siano eccellenti sonatori di Pianoforte, di Violino, o che almeno abbiano un'esatta cognizione di tali strumenti e del loro effetto.

Il Concerto è quel pezzo di musica, il quale richiede il maggior talento d'esecuzione. In esso non trattasi come nella Sonata di sonare regolarmente e sempre in misura; bisogna saper stringere e rallentare a proposito, e non lasciarsi strascinare dall'orchestra, la quale nei *Tutti* tende sempre a stringere, particolarmente nel secondo e terzo, mentre a ciò viene eccitata dalla Parte principale, che rende rapidamente l'ultimo tratto, onde terminarlo con calore e forza. Conviene dunque aver cura di principiare il secondo *Solo* nel movimento del primo.

Col dire che un tale è *sonatore di Concerto*, si indica uno, il quale possiede a fondo l'arte di maneggiare il suo strumento.

Anticamente si divise il Concerto in *Concerto grosso*, e *Concerto di camera*. Nel primo si facevano sentire più strumenti differenti, ora insieme, ora alternativamente coi passi della piena orchestra; al presente si dà a questa specie il nome di *Sinfonia concertata*, o *Concertone*. Nel secondo un solo artista agisce ne' periodi principali del pezzo coll'accompagnamento d'orchestra.

Talvolta i periodi principali del Concerto vengono eseguiti da due strumenti, alternativamente ed insieme, ed in allora chiamasi *Concerto doppio*.

Se la parola *Concertino* ha da significare, come diffatti significa, un picciolo Concerto, i suoi tre pezzi saranno di minor estensione, meno elaborati, e di più facile esecuzione di quelli del solito Concerto. Oggidì non si ama però di servirsi di tale diminutivo, e non di rado si legge sul cartello d'invito la parola *Concerto*, ma sentitolo, non si ritrova altro che un breve Allegro, cui segue una specie di picciolissimo Adagio come introduzione a qualche Rondoletto o Variazioni; talvolta manca persino il primo Allegro.

CONCERTO DI CHIESA, era anticamente un Concerto per uno strumento da arco o da fiato, destinato ad eseguirsi in varie occasioni nella chiesa. Si distingueva dal Concerto di camera col suo carattere serio, ed anche in ciò che le sue tre parti principali si sonavano immediatamente una dopo l'altra.

CONCERTO DI DILETTANTI. Accademia musicale, eseguita in certi tempi da persone, le quali esercitano la musica per solo diporto, e non per professione.

CONCERTO ESTEMPORANEO, *V.* CONTRAPPUNTO ALLA MENTE.

CONCERTO SPIRITUALE. Tal nome ebbe a Parigi il Concerto, che teneva luogo di pubblico spettacolo durante i giorni consacrati alla pietà, in cui i teatri, in generale, erano chiusi. Oltre i Concerti e le Arie italiane venivano eseguiti de' Mottetti ed altri Canti religiosi, Oratorj ec. Philodor, fratello maggiore del compositore di tal nome, lo fondò nel 1725.

Da alcuni anni in qua esiste anche a Vienna un'Accademia col titolo *Concerto spirituale*.

CONCERTONE, s. m. *V.* CONCERTO.

CONCINNI, INCONCINI. La voce umana ha due specie di suoni, *articolati*, e *modulati*. I suoni articolati detti *Inconcinni*, sono quelli della parola, i quali per il loro moto continuo sono inapprezzabili all'orecchio. I suoni modulati, detti *Concinni*, sono al contrario quelli del Canto, i quali per il loro movimento discreto sono tutti apprezzabili. » *Concinni vero (seu cantu apti) sunt qui invicem connexi accidunt ad aures grati: inconcinni vero, qui non ita se habent* » (Ptolm. Harmon. Lib. I, cap. 4).

CONCORSI MUSICALI, *V.* CERTAMI MUSICALI.

CONCORSO MUSICALE DELLA PIVA. Lo strumento musicale

nazionale dei montanari scozzesi è la Piva. Una Società a Londra ha instituito de' premj annuali per i migliori sonatori di questo strumento. L'ultima distribuzione de' premj ebbe luogo il 2 agosto 1821 nel regio teatro di Edimburgo. La gara musicale incominciò verso il mezzo giorno. Si alzò il sipario, e l'uditorio numeroso vide con istupore cinquantadue sonatori di Piva sulla scena, vestiti secondo il loro costume nazionale. Dopo il certame musicale, che durava sino alle tre pomeridiane, i giudici de' premj da distribuirsi si ritirarono in consiglio. Lord Arbuthnot rese noti i nomi de' vincitori. Il primo premio, che consisteva in una grande e bellissima Piva, di suono e lavoro squisito, abbellita con una bandiera nazionale ed una tavola inargentata coll'iscrizione analoga, e 40 pezzi d'argento, fu aggiudicato ad un certo Adamo Graham, primo sonatore di Piva nella milizia di Roshire. Un altro premio straordinario, consisteva in un prezioso pugnale scozzese, a tal uopo destinato dalla proprietaria del teatro, Mistress Siddons, e fu dato al primo sonatore di Piva Duncan M'Tavish, del 42.º reggimento.

CONDOTTA, s. f., dicesi in un pezzo di musica l'arte di conformare un'idea principale alle idee accessorie; ricondurre il *Motivo* a proposito senza abusarne, e di concatenare le sue modulazioni in modo, che sieno nè troppo, nè poco estese (*v.* DISEGNO).

Si potrebbe dividere la condotta di un'idea principale in condotta *semplice*, ed *artificiale*. La prima non è altro che il proseguimento della cantilena in varj altri Tuoni; un maneggio simile, che non fa che ripetere lo stesso sentimento senza veruna modificazione, non merita quasi neppure il nome di Condotta. Nella seconda si rappresenta l'idea dominante sotto numerosi aspetti differenti, se ne modifica in varie guise il sentimento, ed in tale maniera si corrisponde perfettamente alla natura del medesimo, considerando il suo oggetto sotto varj punti di vista.

Un compositore il quale sa trarre partito del suo *Motivo* principale o Tema, lo presenta dapprima con semplicità, l'abbandona un istante, e lo riprende poscia con alcune varietà nelle parti accessorie. Quindi se ne distacca di nuovo, ed in questo frattempo stabilisce nell'orchestra una lotta brillante fra gli strumenti, che a vicenda presentano dei tratti, i quali, presi dagli elementi del *Motivo*, hanno lo stesso ritmo, ci occupano dell'oggetto principale durante la sua assenza, e fanno desiderare vivamente il suo ritorno. E se modulazioni ardite, andamenti stretti molestano l'orecchio, una felice transizione dà nuovo in-

canto alla melodia che loro succede. Sempre presente all' immaginazione, il Tema scomparso arriva finalmente nel più bel fregio colla scorta d'un corteggio pomposo; un Basso elegante e figurato, ricchi accompagnamenti, i fiori del Contrappunto, i suoni argentini degli strumenti da fiato impiegati con prudenza, il movimento ristretto, tutto ciò aumenta la forza musicale, stringe il ritmo, e conduce al suo scioglimento questa brillante perorazione. Una simile condotta, la quale contiene un'unità sorprendente nella maggior varietà, è un lavoro da gran maestro, ed oggetto di un gusto squisito. Haydn in ispecie ce ne ha lasciati esempj innumerevoli nelle sue Sinfonie e ne'suoi Quartetti.

Nella Fuga s'intende, sotto la parola *Condotta*, ogni qual volta si imita il Tema.

CONDOTTO, s. m. Tubo, per cui il vento passa dai mantici nei somieri (*v.* ORGANO).

CON ESPRESSIONE, scrivesi non di rado, quando si vuole che l'esecutore presti una particolare attenzione alla qualità di una cantilena, che richiede un'espressione patetica, graziosa, sentimentale ec.

CONGIUNTO, adj. dicesi di un Intervallo 'o grado. Si chiamano Intervalli congiunti quelli che sono talmente disposti fra loro, che il suono più acuto dell'Intervallo inferiore trovisi all' unisono del suono più grave dell'Intervallo superiore: di più, nessuno de'gradi congiunti può essere diviso in altri gradi minori, ma devono essere i più piccioli possibili fra loro stessi. Per tal modo un Intervallo congiunto sarà una Seconda, come *do re; re mi*, ed il minimo Intervallo congiunto sarà il Semituono minore.

La parola Congiunto s'applica pure al sistema de' Tetracordi (*v.* l'articolo GRECI ANTICHI).

GONJUNCTARUM. Nome antico del Tetracordo *Synemenon.*

CONJUNCTARUM EXTENTA. Nome latino della terza corda del Tetracordo *Synemenon.*

CON MOTO, indica un'esecuzione vivace ed energica, p. e. *Andante con moto* ec.

CONOSCITORE, s. m. Persona che non solo sente il bello ne'lavori d'arte, ma che possiede altresì sufficienti cognizioni della parte meccanica ed estetica dell'arte, le quali lo rendono capace di poter dare un giudizio fondato sul valore de' medesimi.

Per lo più si oppongono i Conoscitori a' dilettanti, a motivo che questi, benchè sentano anch'essi il bello de' lavori d'arte, ciò non ostante non sanno dar ragione in che consista propriamente il bello, e con quai mezzi si ottenga.

CONSEGUENTE.
CONSEGUENZA D'IMITAZIONE. } *V.* FUGA.

CONSERVATORIO, s. m. Nome che si dà ad una gran scuola di musica, forse perchè è destinata a propagare quest'arte, ed a *conservarla* in tutta la sua purezza.

La storia della fondazione de' primi Conservatorj di Napoli è troppo interessante, e troppo poco conosciuta, perchè non meriti un posto distinto in questa Opera; tanto più che quegli Instituti non solo furono i primi, ed i modelli di tutti gli altri di qua e di là de' monti, ma dal loro seno uscirono eziandio i più distinti compositori vocali. Tale storia, cavata da documenti autentici, è stesa da un distinto personaggio e letterato alemanno a Napoli, ed inserita nella Gazzetta musicale di Lipsia del 1806. Eccone l'estratto.

» Dopo un profondo sonno di più secoli, la primavera della musica, in ispecie della musica sacra, cominciò finalmente a ricomparire verso la metà del secolo XIV nelle parti meridionali dell'Italia. Ciò ebbe luogo primieramente a Roma ed a Napoli, e siffatta musica di chiesa consisteva in semplicissimi Canti, a guisa de' Corali. La grandezza delle chiese, la sempre crescente magnificenza del culto divino, ed il maggior effetto di quei Canti, richiedevano il moltiplice raddoppiamento delle Parti cantanti. I Conventi e le Chiese faceano a gara di raddoppiare i Corali a otto voci, ed il bisogno di un considerevole numero di buoni cantanti diveniva sempre più sensibile; si pensava quindi seriamente alla fondazione d' Instituti, atti a formare de' buoni allievi di Canto. Ma ad onta di tale desiderio vivamente sentito, non ci ha vestigio veruno dell'esistenza di siffatti Instituti se non se molto tempo dopo. Non già la ragione ed il bisogno naturale doveano crearli, ma l'odio ed il bisogno artificiale ».

» Molte chiese non potevano più mostrarsi nella dovuta loro dignità, per mancanza di simili cantanti. Ciò produsse invidia ed esacerbazione contro quelle che ne erano meglio provvedute, e che non volcano privarsi di alcuni de' medesimi a pro delle altre; quindi nacquero molte e forti controversie, cui il Governo d' allora volle por fine coll' erezione di scuole per cantanti. In queste scuole si doveano imparare tre cose: *far orazione*, *leggere* e *la musica* (ne' documenti non si fa menzione dello scrivere). I maestri per insegnare a far orazione trovavansi in gran numero; discreta era la quantità de' maestri per la lettura, ma vi avea gran mancanza di maestri di Canto. Oltre a tale inconveniente v'era anche quello di dover somministrare a mi-

gliaja d'uomini tutte le cose ad essi occorrenti, giacchè venivano scelti fra la povera e bassa classe. Restava ancora a vedersi, se questi giovani, rozzi assai come erano in quei tempi, avessero la pazienza di sottomettersi a tanto tempo di studio, finchè pervenissero allo scopo destinato. Si trovò dunque l'erezione di scuole musicali come una cosa assai ben immaginata, ma *ineseguibile* ».

» Gl' imperiali Vicerè in allora governanti diedero dunque l'ordine di far loro altre proposizioni a tal uopo; ma queste furono altrettanto strane che ineseguibili. Basta un solo esempio, il cui documento trovasi nell'archivio, ed il proponente del medesimo fu messo in arresto per dieci anni. » *Ogni paesano, il quale ha quattro figli, deve consegnarne uno, e farlo castrare pel servizio della Santa Chiesa. Tale giovine sarà istruito a spese del Governo in un Instituto; finito ch'avrà i suoi studj, dovrà restituire in certe rate coi suoi guadagni le spese per lui incontrate. E se un Convento, una Chiesa, o qualche persona privata desidera possederlo, questi devono pagare sul momento le somme occorrenti, e godranno perciò il continuo possesso di tale cantante* ». Un' altra proposizione più ragionevole era quella, che ogni Convento che possedesse più di un abile maestro di musica, dovesse cederlo; simili maestri dovevano formare un collegio ed istruire la gioventù; al Convento in contraccambio lasciavasi il diritto (se mai gli mancasse qualche cantante) di sceglierlo fra questi allievi. Ma i raggiri di alcuni impedivano che andasse ad effetto anche questa proposizione, ed il Governo, stanco finalmente d'adoperarsi inutilmente per la buona causa, rinunziò alle pubbliche scuole di musica. La conseguenza ne fu, che i pochi buoni maestri d'allora andarono al servizio delle chiese ricche e de' gran signori, sì nazionali che esteri ».

» Per quanto dolorosa fosse la storia musicale di quei tempi, essa presenta ciò non ostante uno di quei fenomeni che talvolta vediamo comparire inaspettatamente. Quasi come meteori lucenti fra mezzo ad un' oscura notte, appariscono degli uomini, i quali del tutto inaspettati mostransi sopra vie nuove ed ignote, spinti da propria ed irresistibile forza, e modesti e sublimi si confondono di nuovo spontaneamente nel bujo della primiera oscurità. Un cotanto fenomeno benefacente fu Giovanni di Tapia, prete nato in Ispagna, ma domiciliato a Napoli nella prima metà del secolo XVI. Questo uomo pio e filantropo s'affannava non poco in veggendo gl'innumerevoli impedimenti che si opponevano ai progressi dell'arte musicale; egli fece a tal uopo varj progetti, ma invano. Dopo molti anni d'inutili tentativi, prese l'eroica risoluzione

di andar mendicando di paese in paese, di casa in casa, affine di trarne i mezzi per instituire una scuola musicale. Sovente deluso e beffato, il suo nobil cuore non tralasciava però di condur a fine il suo fermo proponimento; sebbene ritraesse sulle prime piccioli sussidj, a poco a poco divennero maggiori, e finalmente dopo aver vagato mendicando per ben *nove* anni, tornò a Napoli, e quivi disponendo anco una discreta somma del suo proprio avere, ed unitala ai danari raccolti a titolo di limosina, fondò con questo capitale nel 1537 il primo Conservatorio di S. Maria di Loreto ».

» Affine di dar maggior consistenza al suo Instituto, e farlo divenire qual pertinenza dello Stato, pregava il Vicerè d'allora, ed il Presidente del supremo concistoro di esserne i rappresentanti. Ambi i Capi del Governo assentirono di buon grado, ed il Conservatorio venne per tal modo assicurato per sempre. Appena che il Tapia, superate le più gravi difficoltà, avea tutto mandato ad effetto e compito, fu rapito dalla morte in conseguenza degli sforzi indicibili impiegati a pro del suo Instituto. I suoi figli adottivi riconoscenti lo seppellirono nella Chiesa del suo Conservatorio, nella quale si onora tuttora il suo semplice sepolcro. »

» Le leggi ed instituzioni di questo primo fondatore de' Conservatorj erano per altro così miti e così attrattive per gli allievi, che presto si fu costretti di renderle più rigorose. Dietro la sua volontà » si doveano soltanto accettare degli orfani, che mostrassero un'inclinazione per la musica. » La concorrenza diveniva però col tempo tanto grande, che era impossibile a soddisfar tutti. Si eresse perciò un simile secondo Instituto nello spedale della Nunziata; quivi si ricevevano soltanto quelli fra gli orfani, i quali erano più atti per l'arte musicale, e si educavano gli altri in altri impieghi. Per tal modo nacque nel 1576 il secondo Conservatorio sotto il nome di S. Onofrio a Capuana, con leggi ed instituzioni nuove e più addatte, scegliendone i maestri in tutte le parti d'Italia ».

» I Vicerè, i quali sulle prime erano i governatori di tali Instituti, vedendo che impediti da altri affari, non potevano prestarsi a tale ufficio con tutto il dovuto impegno, trasferirono questo posto distinto alla prima Casa del regno, alla famiglia del Duca di Monteleone, colla condizione che tale impiego dovesse rimaner al primogenito della loro stirpe. Questi Duchi, possessori di grandissime ricchezze, e della più possente influenza presso la Corte, ebbero sempre per mira il bene dei Conservatorj, e contribuirono al loro futuro splendore, distribuendo

essi stessi de' gran premj a' distinti allievi. I Conservatorj erano divenuti ormai cosa della nazione ed Instituti pubblici ».

» Conosciuto appena il buon successo e la grande utilità di ambi gl' Instituti, una pia confraternita, avente la sua sede nella chiesa di S. Maria della Coronatella, strada Catalana, ed eccitata da gran limosine, prese la risoluzione di seguire l' esempio del Tapia. Cominciò a ricevere giovani orfanelli nel suo Convento, ad istruirli nella Religione, ed a far insegnare le arti ai più capaci. La congregazione acquistò un' estesa fama, e fu sostenuta efficacemente con ricche dotazioni. Con tali mezzi si comperò una gran piazza nella città, facendovi fabbricare una bellissima chiesa con una casa considerevole, in cui nel 1607 fu eretto il terzo Conservatorio detto *della Pietà*, o *de' Turchini*, poichè gli allievi del medesimo portavano vesti turchine. Questo è il più gran Conservatorio, divenuto il più celebre ne' tempi posteriori. Con esso fu unito finalmente quello di S. Onofrio, e soltanto quello di S. Maria di Loreto restava separato. Il Re Carlo, padre di Ferdinando IV, aggiunse a questo Instituto una scuola d' aritmetica, di geometria, d' astronomia e di filosofia ».

Fin qui il surriferito foglio.

Oltre a questi tre Conservatorj ve ne fu un altro denominato de' *Poveri Jesu-Christi*, fondato nel 1589, ma non ebbe lunga durata, e non fu che una particolare instituzione dipendente dal Seminario diocesano di Napoli, dal quale se ne sostenevano i pesi.

Fondati dunque i tre Conservatorj suddetti per servire all' indicato oggetto, non hanno mancato in ogni tempo i di loro rispettivi Governanti di adempirlo esattamente, con ammettere in detti stabilimenti gl' individui dell' indicata prescritta qualità e condizione, ed altri ancora non orfani, di modo che cresciuto di molto il numero degli ammessi, fu necessario di rinvenire nell' opera istessa i mezzi di coadjuvarne il mantenimento, non essendo a tanto sufficienti le rendite che ciascun Conservatorio percepiva da' particolari beni, fondi acquistati mercè l' elargizione della pia gente.

Fu dunque messo a profitto l' opera degli allievi medesimi, de' quali, alcuni più piccioli furono destinati a servir le messe in diverse chiese della città, e nella Cappella dell' abolito S. C. nelle mattine di Tribunale, ritraendo ciascun Conservatorio una mensuale prestazione dalle dette rispettive chiese e Cappelle. Altri de' piccioli medesimi furono adetti a far da Angioletti intorno ai cadaveri de' fanciulli, ed altri non piccioli a condurli nelle bare, che portavano sulle spalle, o a mano, ed

a seppellirli. I mezzani ed i più grandi d'età, divisi in più sezioni che si chiamavano *Paranze*, furono con de' piccioli Sopranelli e Contralti riservati all'esecuzione della musica prezzolata, la quale era di due specie, fissa cioè, ed avventizia, esigendo per le fisse stabilmente un annual prezzo convenuto, e per le avventizie quello che sul momento si conveniva.

Per un mezzo ad accrescere vieppiù quella rendita fu pensato accrescere il numero degli esecutori di tali musiche, con introdursi nei suddetti Conservatorj de' giovani già iniziati nella musica, e con obbligar questi a pagare annualmente una somma, il di cui quantitativo veniva tassato secondo la più o meno loro capacità a prestare l' indicato servizio al luogo.

Pertanto non vi era un giorno, in cui non uscissero da ciascun Conservatorio, oltre i ragazzi adetti al servizio della messa ed all'esequie de' morticelli, tre o quattro di dette *Paranze*, non solo per eseguire le musiche di chiesa, così nella Capitale che ne' paesi convicini ed anche nelle provincie lontane, ove per terra e per mare si trasferivano, ognuna sotto la scorta e la direzione, non d'altri che dell' alunno maestro di Cappella, ma ben anche per andare avanti le processioni de' Santi, e far delle musiche che si chiamavano *Flottole*, per cantare il *Libera me Domine* intorno a' cadaveri nelle case particolari, per andar nelle medesime a far delle musiche in occasione di feste da ballo o altro divertimento, con passarvi l'intera notte, per andar recitando commedie in tempo del carnovale ne' monasteri di frati e di monache, con trattenersi ne' luoghi lontani per un mese o due, e finalmente per servire da Coristi ne' teatri, e specialmente in quello di S. Carlo, ove particolarmente andavano gli allievi della Pietà come i più prossimi del teatro.

Malgrado però, e delle proprie rendite di ciascun Conservatorio accresciute sempre più da nuove elargizioni, e dall'annuale introito di migliaia di ducati, che si ricavava dall'opera degli allievi, il trattamento de' medesimi, soprattutto cibario, era tale, che rifiutato da tutti, doveano questi procurarsi al di fuori de' mezzi onde supplire all' urgenza della fame, la qual cosa era per essi altra causa di deviamento dal luogo.

Dopo le rivoluzioni che afflissero il Regno di Napoli nel 1799, fu sospeso il Conservatorio di S. Maria di Loreto, ed incorporato a quello di S. Onofrio. Questo, e quello della Pietà, esistevano ancora fino al 21 febbrajo del 1806, epoca in cui furono riuniti in un sol Instituto col

titolo di *Real Collegio di musica* nel locale del soppresso monastero di monache di S. Sebastiano che fiorisce attualmente.

I Conservatorj di Napoli erano un giorno il vivajo de' buoni compositori e cantanti; basta richiamare in memoria i nomi de' Scarlatti, Porpora, Vinci, Durante, Leo, Sala, Pergolesi, Iomelli, Piccini, Fenaroli, Sacchini, Paisiello, Zingarelli, Cimarosa, Farinelli, Caffarelli, Gizzielli, Matucci, Aprile, Millico ec. I più bei giorni di questi stabilimenti sono però passati. Dalla loro unione in uno solo si ha veduto, col detrimento dell' arte, cessare quella nobile emulazione, la quale esisteva fra gli allievi dei Conservatorj. Questa è senza dubbio una delle cause principali del poco progresso che in oggi fa la buona musica, e del cattivo gusto che s' introduce in quest' arte.

I Conservatorj delle zitelle (per lo più orfane) i quali esistevano ancora nel 1771 a Venezia, erano: *L' Ospedale della Pietà, le Mendicanti, le Incurabili*, e *l' Ospedaletto de' Santi Giovanni e Paolo*. Del primo era maestro di Cappella il Furlanetto, del secondo il Bertoni, del terzo il Galuppi, e del quarto il Sacchini. Era una cosa curiosa per i forastieri, i quali assistevano ai Concerti di questi stabilimenti, di sentir non solo ogni specie di voce, ma anche tutte le specie di strumenti maneggiarsi da donne, senza che il duro movimento del Contrabbasso, od i suoni del Fagotto o del Corno da caccia sbigottissero i loro deboli diti e delicati polmoni. Due di questi Conservatorj cessarono negli ultimi anni della Repubblica. Quello de' *Mendicanti* si sostenne fino al tempo della rivoluzione per lo zelo di alcuni privati e della bravura della famosa Bianca Sacchetti. Quello della *Pietà*, ove sono i fanciulli esposti, si mantiene tuttora, e ne è maestro il Perotti.

Fra gli altri Conservatorj esistenti in Europa vi è quello di Parigi, stabilito nel 1793; quello di Milano, eretto nel 1807, ove s'insegnano pure la declamazione, le belle lettere ec.; quello di Praga, fondato nel 1810; quelli di Vienna e di Varsavia, fondati nel 1821.

CONSERVAZIONE DELLA VOCE. In tutte le età conviene evitare il prolungamento dello studio degli esercizj che sono, o troppo gravi, o troppo acuti; lo studio meno faticoso si è quello de' suoni medj, ed anche questo non dee mai essere prolungato di troppo. Si tralascino gli esercizj violenti, p. e la corsa, la danza ec. Non si canti immediatamente dopo un moto forte, nè prima di andar a tavola, e molto meno ancora subito dopo. Non si canti in un locale freddo o troppo caldo. Si faccia attenzione di non passare subitaneamente dal

gran caldo al gran freddo, di non esporsi fra due arie. Si fuggano tutti gli eccessi, particolarmente nel tempo della mutazione. Non conviene mai cantare in uno stato morboso, massimamente quando sono affetti gli organi della voce.

CONSONANTE, s. m. Tal nome si dà ad uno strumento a guisa d'Arpa fuor d'uso, la di cui invenzione s'ascrive all'Ab. Du Mont. Esso ha la forma di un Clavicembalo ritto sopra un piedestallo, d'ambi i lati trovansi fondi di risonanza, armati di corde che si pizzicano colle dita.

CONSONANTE, adj. Un Intervallo consonante è quello che forma una consonanza, o che produce l'effetto della medesima. Un Accordo consonante è quello che è composto solo di consonanze.

CONSONANZA, s. f. I teoretici dividono gl'Intervalli, che si sviluppano dalla Scala diatonico-cromatico-enarmonica in consonanze e dissonanze, spiegando quelle come piacevoli e grate all'orecchio, e queste come più o meno dispiacevoli ed aspre, che devono essere preparate e risolute. Uno de' moderni scrittori alemanni trova questa definizione ridicola, in parte anche falsa, e concede alle consonanze e dissonanze un posto nel suo libro, soltanto per essere una dottrina sanzionata dall' antichità.

Propriamente detto le consonanze si distinguono dalle dissonanze con un suono più piacevole e grato, che lascia facoltà all'orecchio di chi ascolta di capire con maggior facilità i rapporti degl' Intervalli consonanti. Si comprenderà tanto più facilmente il rapporto d'un Intervallo, quanto sarà più consonante, e p iùsi avvicinerà alla sua unità, vale a dire: quanto più vicino si troverà al suono fondamentale nella naturale generazione de' suoni, nella così detta Scala armonica generale o naturale *do*, *do*, *sol*, *do*, *mi*, *sol*, *si b*, *do*, *re* (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9) ec., tanto più facilmente si comprenderà un tale rapporto (*v.* la perfetta Scala armonica nell'articolo RAPPORTO).

Risulta da ciò che p. e. l'Ottava, il cui rapporto 2 : 1 è più vicino all' unità che il rapporto della Quinta 3 : 2, ha un maggior grado di consonanza che la Quinta, e l'esperienza ce lo dimostra, che l'Ottava, non eseguita col più possibile perfetto rapporto, urta sensibilmente il nostro udito, mentre che la Quinta ancorchè sia un tantino mancante del suo perfetto rapporto non offende l'orecchio.

Nello stesso grado che i rapporti degl'Intervalli s'allontanano dall'unità, si riesce meno a capirli, e non si distinguono le loro qualità consonanti. Per tal ragione si capisce meno il rapporto della Quarta

(4: 3) che il rapporto della Quinta (3: 2), ed il rapporto della Terza maggiore e minore (5: 4, o 6: 5) meno del rapporto della Quarta. Per lo stesso motivo la Terza può nel nostro sistema temperato discostarsi più dal suo originario rapporto che la Quinta (*).

Nella Scala armonica sopra accennata troviamo ne'suoni *sol si* ♭, una Terza minore nel rapporto 7: 6, la quale, abbenchè se ne faccia uso involontario nella nostra pratica, non conviene al nostro sistema temperato, essendo il suono *si* ♭ in questo rapporto troppo grave per il sistema. E siccome lo stesso *si* ♭ fa altresì una Seconda col susseguente *do,* il cui rapporto (8: 7) è troppo grande, così nasce dall'omissione d'ambi i rapporti 7: 6 e 8: 7 una lacuna nel decremento proporzionale dell'intelligibilità de'rapporti; e questa lacuna fa sì, che sentesi molto più tale decremento dell' intelligibilità nel susseguente rapporto della Seconda *do re* (9: 8), per cui attribuiamo a questo Intervallo il nome di dissonanza.

S'intende dunque sotto consonanza il grado maggiore del piacevole ed aggradevole nell'unione di due suoni, prodotto dalla maggior chiarezza de' loro rapporti. Così si chiama pure un suono più acuto dell'altro riguardo al numero maggiore delle sue vibrazioni, e ciò che si dice consonante come contrapposto del dissonante, non è altro che il sentimento della più facile intelligibilità delle vibrazioni prodotte da ambi i suoni d' un Intervallo consonante.

Si annoverano fra le consonanze: 1) l'*Ottava,* alla quale appartiene pure l' *Unisono* (*v.* quest' articolo); 2) la *Quinta naturale;* 3) la *Quarta naturale;* 4) la *Terza maggiore e minore,* e 5) la *Sesta maggiore e minore.* Tutti questi Intervalli consonanti si trovano già in certo modo nella natura della Triade armonica maggiore, come rilevasi da ciò che segue.

do 8
—— (**)
sol 6
mi 5
do 4
sol 3
do 2
do 1

(*) Un celebre notomista vuole che l' orecchio umano sia così armonicamente formato, che i canali semicircolari del labirintò trovinsi appunto ne' rapporti delle principali consonanze 2, 3, 5.

(**) S' omette qui il suono *si b* troppo grave, che dà il numero 7, come inutile al nostro sistema.

Si chiamano i tre primi degl' indicati Intervalli, cioè: l' Ottava, la Quinta naturale, e la Quarta naturale *Consonanze perfette*, essendo il loro rapporto più vicino all' unità, per cui manifestano un grado maggiore d' intelligibilità; gli altri, cioè: le Terze e Seste maggiori e minori diconsi *Consonanze imperfette*, a motivo della loro distanza maggiore dall' unità.

CONTRA. Questo vocabolo dinotava anticamente la voce d'Alto, e venne anche applicato particolarmente a tutte le Parti destinate a fare armonia con un' altra, o piuttosto *contra* un'altra. Talmente che quando l' Alto cantava contra il Soprano, dicevasi *Contralto*; quando il Tenore faceva il Basso *Contratenore*, ed allorchè si impiegava una parte più grave del Basso recitante *Contrabbasso*. In oggi si usa come epiteto per gli oggetti che hanno un suono più grave, in confronto ad altri loro simili. Così p. e. chiamasi la voce più grave dell'Alto *Contralto* (*), la voce più grave degli strumenti d' arco di Basso *Contrabbasso*, l'Ottava più profonda della prima del nostro sistema *Contraottava*. Per lo stesso motivo il così detto *Fagottone* chiamasi *Contrafagotto*, poichè è d' un' Ottava più basso del solito Fagotto. Gli Alemanni si servono anche della parola *contra* ne' suoni più gravi della prima Ottava, come p. e. *Contra F*, *Contra C* ec.

CONTRALTO, s. m. *V*. l' articolo precedente.

CONTRABBASSISTA, s. di 2 g. Sonatore o sonatrice di Contrabbasso.

CONTRABBASSO, s. m. È questo lo strumento più grande della famiglia de' Violini, e sebbene risuoni all' Ottava bassa de' suoni del Violoncello, ciò non ostante è scritto nella stessa Chiave.

Alcuni autori credono inutile tale denominazione, e vogliono che si dica semplicemente *Basso*; nell' articolo CONTRA si è però dimostrato che questo epiteto è qui essenziale.

Il Contrabbasso è il fondamento delle orchestre; niun altro strumento può supplirlo. Sia ch' egli conservi il suo andamento grave e severo, sia che trascinato dalla violenza delle passioni, s' associ agli altri strumenti per esprimerle, la ricchezza de' suoi suoni, un ritmo pieno di franchezza e di pompa, e particolarmente l' ordine mirabile ch' egli porta nelle masse armoniche, segnalano da per tutto la sua presenza.

(*) In Francia le voci d' Alto sono frequenti negli uomini, e si chiamano *Haute-contre*. La natura loro diede una voce chiara, che ascende facilmente in alto. Per lo più eseguiscono essi la parte principale nelle Opere serie.

Alcuni de' Contrabbassi della Germanìa, i quali in generale hanno quattro corde, sono accordati al contrario del Violino: *mi, la, re, sol*; altri prendono per la corda più grave il *re*.

In Italia si usano solo tre corde, accordate in Quarte, cioè: *la, re, sol*. Con siffatta meschina estensione l'orchestra somiglia ad un organo senza pedale, ed i più bei passi ne vengono sfigurati e mutilati. Se Haydn avesse scritto la sua *Creazione* in Italia, non avrebbe certamente dipinto l'ascendere della Luna come lo ha fatto (*v*. Fig. 52); giacchè coll'accordatura italiana nasce l'effetto contrario, come si vede nella stessa Fig. *a*).

Rispetto al meccanismo del Contrabbasso *V*. l'articolo STRUMENTI DA ARCO, e riguardo agli strumenti di rinforzo del medesimo *V*. l'articolo RINFORZO.

CONTRABBASSO. Registro d'Organo di piedi 16 o 32, e più aperti o chiusi, secondo la qualità dell'Organo (*v*. ORGANO).

CONTRADDANZA, s. f. *V*. BALLI INGLESI.

CONTRAPPUNTISTA, s. di 2 g. Per lo più si usano come sinonimi le parole Contrappuntista e Compositore di musica, ma passa una notabile differenza dall'uno all'altro. Il puro Contrappuntista si è quello, che dietro le regole scolastiche, o sia grammatica dell'arte di comporre, combina l'unione de' suoni, osserva mettendoli in carta la più esatta ortografia, ed in sostanza non si occupa che della sola parte scientifica dell'arte. Il Compositore vero in vece tende principalmente a saper dare alle sue composizioni un valore estetico, e bellezze d'arte reali, ciò che è opera del solo genio, e non ha regole. Quindi segue, che si può essere un buon Contrappuntista, e non aver la facoltà di fare de' bei lavori d'arte; ma non si può essere viceversa un vero Compositore senza conoscere e possedere in gran parte la scienza del Contrappunto: privo di questa le composizioni non verranno mai riconosciute quai veri lavori d'arte.

CONTRAPPUNTO, s. m. Nell'epoca in cui la musica a più voci ebbe il suo primo perfezionamento, si segnarono sopra le righe dei punti in vece delle Note. Volendo quindi mettere ad una melodia una o più voci, bisognava aggiungere altri punti a' punti già esistenti, o sia *contrappuntare*. Tale espressione si conservò qual parola tecnica, di modo che al presente la parola Contrappunto nel suo ampio senso dinota il contenuto di tutto ciò che appartiene alla parte armonica della composizione musicale: *studiar il Contrappunto*, e *studiar l'Armonia* significa la stessa cosa.

Nel senso più stretto s'intende sotto la parola *Contrappunto* la particolare qualità delle voci, unite ad un dato Canto. Se queste sono disposte in modo che si possano rivoltare, vale a dire che la voce superiore diventi voce fondamentale e viceversa, in allora chiamasi *Contrappunto doppio*, di cui si parla in un separato articolo; all'incontrario quando il Rivolto non può aver luogo senza urtare i relativi precetti dell'arte si dice *Contrappunto semplice*. E questo Contrappunto semplice di due o più voci, avendo delle Note d'ugual valore, una contra l'altra, si chiama *Contrappunto eguale*; mettendo contra una Nota di tale melodia due, tre, o più Note, avrà il nome di *Contrappunto ineguale* o *figurato*; mettendo poi ad un tal Canto delle melodie di valore o di figura differente, dicesi *Contrappunto misto* o *florido*, il quale per conseguenza racchiude in sè tutte le altre specie del Contrappunto.

Per lo passato si considerava pure il Contrappunto *florido* sotto non poche diverse specie, secondo l'impiego delle date Note ed il variato progresso delle Parti, per cui si chiamava *Contrappunto colorato* quello, nel quale non si faceano entrare se non delle Note bianche e nere, o siano Minime e Semiminime insieme; *Contrappunto composto sciolto* quello, in cui entravano le consonanze unitamente alle dissonanze, ma senza legamento; *Contrappunto composto legato*, ed anche *Contrappunto composto obbligato e sincopato* quello, in cui le dissonanze trovavansi in mezzo a due consonanze; *Contrappunto diminuito* quello in cui si praticavano varie diminuzioni nelle diverse Parti ec. Ma siccome il Contrappunto florido o misto abbraccia tutte queste diverse specie, così i nomi suddetti sono affatto inutili.

Ne'secoli XV e XVI si aveano anche: il *Contrappunto ostinato* che consisteva in una continua ripetizione di un tratto di melodia, annunziato nella prima Misura; cosicchè per qual si voglia modo convenisse di variare la modulazione, per cui la replica di tal tratto cadere potesse in diversi tuoni, non era giammai permesso di variare il valore di alcune di queste Note poste nella prima Misura, ond'è che in ogni e qualunque Misura sempre serbar si doveva la medesima cantilena. Il *Contrappunto d'un sol passo* nel quale vi aveva pur anco una contraria ripetizione d'un sol tratto di melodia, siccome nel precedente, colla differenza però, che il primo motivo che in questo si faceva intendere poteva essere di più Misure, laddove che nell'ostinato dovevasi sempre attenere al Canto d'una sola Misura. Il *Contrappunto alla zoppa*, in cui la melodia d'ogni Misura formavasi mai sempre

di tre Note d'un dato valore, disposte in un certo modo da rendere il movimento zoppiccante. La figura di queste Note nella Misura è di una Minima e due Semiminime. Queste ultime però esser dovevano collocate nel primo ed ultimo Tempo della Misura in maniera che in mezzo trovandosi la Minima ne escisse propriamente il movimento suddetto. Il *Contrappunto alla dritta*, nel quale le Note, che formavano la melodia, procedevano sempre per grado, tanto in ascendere che discendere, a differenza del *Contrappunto per salto*, in cui la melodia procedeva sempre per Intervalli di salto e mai per grado. Siccome però la maggior parte di questi ed altri non pochi simili Contrappunti, che per brevità si tralasciano, non producono al certo molta grazia, così nella musica moderna non se ne fa uso, e non si trova mai un pezzo, che sia scritto per intero nello stile di uno di essi.

CONTRAPPUNTO ALLA MENTE. Il P. Martini ne parla nel suo *Saggio fondamentale di Contrappunto pag. 57 not. 1.* nel modo seguente: » Fra le composizioni fatte da' Maestri dell' arte sopra il Canto fermo, sono singolari quelle degli Introiti, che vengono usati, specialmente dalle Cattedrali, ed altre chiese nelle principali solennità. In due modi praticarono questa sorte di composizione. Il primo fu che sopra del Canto fermo, cantato per lo più dai Bassi, le altre parti vi componevano all' improvviso, formando una sola melodia assieme tutti i Soprani, l'istesso tutti i Contralti, così pure tutti i Tenori, venendo a produrre col Basso un Contrappunto a quattro voci, come con mio gran piacere ed ammirazione intesi cantare nel 1747 dai Cantori Pontificj in Roma nella Basilica Patriarcale di S. Gio. Laterano il giorno dell' Ascensione di N. S. G. C.; quel modo di cantare vien chiamato *Contrappunto alla mente.* »

Aaron, Zacconi ed altri danno le regole di questo Contrappunto.

CONTRAPPUNTO DOPPIO dinota una composizione in cui si può mutare la voce superiore in quella inferiore di un' Ottava, Nona, Decima ec. più grave, e viceversa: ben inteso senza offendere le regole dell' armonia.

Siccome questo Contrappunto consiste principalmente nel cambio di una voce coll' altra, così vi saranno altrettante specie del Contrappunto doppio quanti sono gl' Intervalli differenti, che esistono in tale Rivolto (*v.* anche l'articolo INTERVALLO). Si ha perciò il Contrappunto doppio alla *Seconda* o *Nona*, alla *Terza* o *Decima*, alla *Quinta* o *Duodecima*, all' *Ottava*, o *Decimaquinta* ec. Fra tutte queste specie quello dell'Ottava, della Decima e della Duodecima sono i più usitati.

Nè lo scopo nè lo spazio permettono d'estendersi qui molto su questo oggetto; basteranno per ciò alcuni esempj per darne una idea più chiara. La melodia della Fig. 53 è un Contrappunto doppio all'Ottava. Nella Fig. 54 vedesi che la voce fondamentale dal Rivolto all'Ottava diventa voce superiore. La Fig. 55 mostra un Contrappunto doppio alla Decima, e nella Fig. 56 la voce acuta messa una Decima più bassa, diviene voce grave. La Fig. 57 presenta la voce grave una Decima più alta, per cui riesce voce acuta.

Tali e simili Rivolti di Contrappunto non sono soltanto una speciale proprietà della Fuga e dello stile di chiesa, ma si possono anco impiegare col miglior successo nello stile galante.

CONTRAPPUNTO FALSO, *V.* la seconda Nota dell'articolo ARMONIA.

CONTRAPPUNTO FUGATO. Questa specie di Contrappunto ammette la pluralità di soggetti, varietà d'imitazione ed altre maniere di composizione nobile e dotta. Serve egli pure per variare la modulazione nel modo più sorprendente, e nel medesimo tempo tener sempre fisso l'uditore in un proposto soggetto, talmente che da questo si trova con piacere occupato. L'armonia vien con tal mezzo assai arricchita, e nelle grandiose composizioni si riguardano i tratti di Contrappunto fugato pei più particolari, ed in varj casi producono maravigliosi effetti.

CONTRAPUNCTUS HYPERBATUS, ovvero Contrappunto sopra il soggetto, significa una composizione in cui la voce principale, o sia quella melodia alla quale si mettono altre voci, è contenuta nella voce fondamentale.

CONTRAPUNCTUS HYPOBATUS, ovvero Contrappunto sotto il soggetto, dicesi un componimento in cui la melodia trovasi nella voce acuta.

CONTRASSENSO, s. m. Difetto in cui cade il compositore allorchè esprime un pensiero opposto a quello che dovea esprimere. Siccome la musica non è altro, e non deve esser altro che una esatta traduzione delle parole da mettersi nel Canto, quindi è che facilmente cader si può in Contrassensi, come avviene per l'appunto nel tradurre dall'una nell'altra lingua. Sarà dunque un *Contrassenso d'espressione*, quando la musica sarà buffa in vece d'esser seria, leggiera in vece di grave, e viceversa ec. Contrassenso di *prosodia* diventerà, quando una sillaba breve si proferirà qual lunga, o viceversa, e quando non si osserverà l'accento della lingua. Sarà *contrassenso di declama-*

zione, quando si faranno delle ripetizioni fuori di proposito ec. Il *Contrassenso di puntuazione*, quando la frase musicale termina con una Cadenza perfetta in siti ove il senso è sospeso, ovvero si forma una Semicadenza ad un senso terminato. Il *Contrassenso di locale*, facendo sentire p. e. una musica da caccia mentre la scena si rappresenta in una cantina, oppure de' Walzer, allorchè si finge di essere in Ispagna o nell'Oriente ec. Il *Contrassenso di carattere*, quando una persona di comune condizione cantando assume il carattere di una Regina, un Alfiere quello di Alessandro. Il più enorme contrassenso poi è la mancanza totale d'espressione, ed in ogni caso è forse meglio che la musica dica tutt'altre cose di quelle che ha da dire, piuttosto che il dir niente del tutto.

CONTRASSOGGETTO, s. m. *V.* FUGA.

CONTRASTO, s. m. S'intende il metter insieme delle cose opposte le une alle altre, lo che ferma già da sè l'attenzione, mentre vengono inaspettatamente, e si danno un certo reciproco incanto di novità. Il *forte* p. e. fa maggior effetto dopo il *piano*, e questo più spicca dopo il *forte;* ma ciò non ha luogo quando non seguono immediatamente l'uno dopo l'altro. E così pure il *dolce* s'insinua di più dopo una musica romorosa, e questa riesce più sensibile dopo una musica dolce ec.

Nella musica contrastano il suono acuto col grave, il suono forte col piano, il sentimento dolce coll'aspro, ma non già i suoni acuti e gravi co' suoni forti e piani. Parimente non sarebbe Contrasto se si volesse dipingere un sentimento aggradevole con suoni forti, o un sentimento disaggradevole con suoni deboli.

Col mezzo de' Contrasti la musica ha un vantaggio sulla declamazione, mentre il suo potere s'estende persino a dipingere in modo distinto, e nello stesso tempo, la gioja e la disperazione, la calma e l'agitazione. » Allorquando Alceste risolse di morire per Admeto, e tale sagrificio, segretamente offerto agli Dei, rese la vita al suo sposo, il contrasto delle Arie gaje che celebrano la convalescenza del Re, e de' gemiti soffocati della Regina condannata ad abbandonarlo, è di un grand'effetto tragico. Oreste dice nell'*Ifigenia in Tauride:* » *Riede al mio cor la calma* » e l'Aria ch'egli canta esprime questo sentimento; ma l'accompagnamento di quest'Aria è tetro ed agitato. L'orchestra, stupita di tale contrasto, volea addolcire l'accompagnamento sonandolo. Gluck allora andò in collera, gridando ad alta voce a' pro-

fessori: *non ascoltate Oreste; egli dice d'esser calmo, ma dice una bugia: egli ha ammazzato sua madre* » (*Staël. De l'Allemagne*).

CONTRATTEMPO, s. m. Ogni Nota che incomincia con un Tempo debole, della Misura, e termina in un Forte, si pronuncia in Contrattempo. Sonando in tal modo, particolarmente nelle Sincopi, sembra talvolta di essere in contrassenso colla Misura.

CONTROFASCIE, s. f. pl. }
COPERCHIO, s. m. } *V*. ISTRUMENTI DA ARCO.

COPERTO, adj. Questa parola indica talvolta di dover coprire i Timpani con un panno, onde smorzarne il Tuono. *V*. pure il significato di questo vocabolo nell' articolo OTTAVE E QUINTE PROIBITE.

COPIARE, v. a. Oltre il trascrivere un pezzo musicale, significa anche il plagio di un Compositore, appropriandosi de' passi interi, presi da' lavori d'altri Compositori, spacciandoli per suoi proprj.

COPISTA, s. m. Quello che fa professione di copiar la musica, o sia che cava le Parti d'una partitura, oppure le raddoppia, onde servano all' esecuzione con orchestra ec.

Oltre il carattere intelligibile, il Copista deve 1) scrivere correttamente non solo le Note, ma anche tutti i punti, segni, linee, e parole. 2) Egli darà a' varj gruppi delle Note ed a' diversi segni tutto lo spazio necessario, per non lasciare alcun dubbio all' esecutore. 3) Una pagina non deve mai finire alla metà di una Battuta, e 4) deve inoltre essere possibilmente regolata in modo, che l'esecutore abbia il tempo sufficiente di voltarla, senza omettere nè passi, nè Note.

Nel raddoppiare le Parti il Copista deve guardare di approfittare di una Pausa per voltar la pagina, e far in modo che l'altra Parte raddoppiata non debba voltare nello stesso sito, altrimenti s'indebolirebbe l'effetto dell' esecuzione, in ispecie nelle musiche forti.

Quelli che vogliono acquistare una bella maniera di copiare la musica, devono prendere per modello le opere incise da abili incisori, ed imitarne i caratteri, ed anche la loro disposizione, senza però assoggettarsi ad un' esattezza puerile o materiale.

COPULA. FLUTTA DI COPULA. *V*. ORGANO.

COPULA DE' RAPPORTI, è quella parte della Canonica che insegna a mettere insieme più rapporti d'Intervalli, in modo che il secondo membro del primo rapporto costituisca nello stesso tempo il primo membro del rapporto seguente. Ciò si fa ordinariamente colla *Regola del tre*. Supposto che si voglia copulare il rapporto della Terza maggiore 5 : 4 col rapporto della Terza minore 6 : 5, si rappresenta

1) il membro maggiore della Terza maggiore, vale a dire il numero 5 con un numero facilmente divisibile, p. e. con 300; si cerchi indi 2) il secondo membro della Terza maggiore, cioè un numero il quale trovasi nello stesso rapporto a 300 come 4 a 5, il che si fa colla *Regola del tre :*

$$\begin{array}{r} 5:4:\ 300 \\ 4 \\ \hline 1200 \\ 5)\overline{\quad\quad} \\ 240 \end{array}$$

Il numero 240 darà per conseguenza a 300 il secondo membro della Terza maggiore, giacchè 300 : 240 = 5 : 4. E siccome questo secondo membro 240 deve presentare nella Copula il primo membro della Terza minore, così dovrà pure cercarsi pel numero 240 il secondo membro della Terza minore, che è 200. La Copula della Terza maggiore colla Terza minore avrà dunque in tal guisa la forma seguente:

300: 240: 200
do mi sol

In questo modo si possono copulare gli altri rapporti della Scala. Il tutto però può effettuarsi colla moltiplicazione, mettendo ambi i rapporti uno sotto l'altro in modo che il numero più alto trovisi d'avanti; si moltiplicano poscia il primo membro del primo rapporto con quello del secondo rapporto, ed il secondo membro del primo rapporto col primo del secondo rapporto, e finalmente il secondo membro del primo rapporto con quello del secondo. Esempio:

$$\begin{array}{r} \textit{do mi} = 5:\ 4 \\ \textit{mi sol} = 6:\ 5 \\ \hline 30:24:20 \end{array}$$
do: mi: sol.

CORALE, s. m., dicesi il libro in cui sono scritte le Antifone ed i Salmi, che si cantano in Canto fermo nelle Chiese cattoliche.

Corale (*cantus choralis* (*a choro*) in latino, *plaint chant* in francese, *canto llano* in spagnuolo, *canto fermo* in italiano) chiamasi inoltre il semplice Canto ecclesiastico di un'intera comune, oppure quella specie di melodia che si usa nelle canzoni sacre al pubblico culto

divino; questa viene interamente composta di principali Note melodiche d' ugual valore, senza verun abbellimento, e con movimento lento.

Fin nella più remota antichità degli Ebrei trovansi vestigj di Canti sacri popolari, i quali senza dubbio erano melodie semplicissime. La ragione ne è naturale. Primo, perchè se fossero state ornate ed artificiali, non avrebbero potuto essere eseguite da un numeroso popolo, di cui la maggior parte non è istruita nella musica. Secondo, perchè (supposta anche la cognizione musicale) la musica d'allora trovavasi tuttora nella infanzia presso un popolo rozzo. Sotto Davide e Salomone i Canti sacri erano ordinati in un modo più perfetto, e hanno durato sino a' tempi della prigionia babilonica.

Gli antichi Greci amavano la più gran semplicità della melodia dei loro Inni, eseguiti alternativamente dal popolo ne' Tempj.

È noto dalla Storia ecclesiastica, che anche i primi Cristiani cantarono Salmi ed Inni nelle loro radunanze di culto divino. S. Ambrogio, Arcivescovo di Milano, il di cui Inno vige tuttora, fu il primo che al termine del secolo V introdusse nell' Occidente il Canto corale preso dall' Oriente.

Boezio, il primo autore musicale della sua patria, trasferì al principio del secolo VI la musica de' Greci, e particolarmente il loro Canto corale a' Latini, che S. Gregorio Magno non solo introdusse generalmente, alla fine di quel secolo, nella Chiesa occidentale, ma contribuì non poco al perfezionamento del medesimo, stendendo colle sue proprie mani la raccolta delle Antifone ec., mettendo certi caratteri musicali sulle parole, non che formando una scuola di Canto corale, di cui era stato egli stesso il primo maestro. Perciò in onor suo, il Canto corale chiamasi tuttora Canto gregoriano.

Lutero fece molto anch' esso pel Canto corale in occasione della Riforma della Chiesa.

Un buon Corale richiede 1) la cura di evitare più che sia possibile le successioni di suoni che ricordano la musica di stile galante; 2) la cognizione degli antichi Tuoni ecclesiastici, e la loro giusta applicazione; 3) ricchezza e varietà d' armonia; 4) un Basso maestoso che ammette voci medie e cantabili; 5) un'esatta espressione del sentimento contenuto entro il Corale; 6) lo scansamento di armonie ricercate e dure, e 7) un particolar riguardo alle Cadenze, da cui il Corale acquista la sua robustezza e sublimità.

Alcuni esempj di Corali trovansi nella Fig. 58.

CORDA GENITRICE, dicesi ordinariamente quella, da cui nasce

la serie de' suoni che compongono la modulazione, ovvero la Tonica. Momigny nega l'esistenza di tale corda *genitrice;* vuole però che il suono *principale* de' suoni generati in un corpo sonoro sia la Dominante, o Quinta (*v.* SUONO GENERATORE).

CORDA NEMICA. Nome che alcuni maestri di Canto danno al primo suono del Registro di testa, a motivo che il passaggio del Registro di petto vi è difficile assai.

CORDA SONORA, è quella, che, tesa ad un dato grado, serve per fare tutte le esperienze fisiche ed acustiche, che spiegano la teoria del suono.

CORDE, s. f. pl. Questa parola ha varj significati. Primieramente esprime le così dette *corde armoniche,* o siano fili attortigliati di varie materie, secondo la maniera che ne' medesimi eccitar si deve il tremore necessario per produrre il suono, e far vibrare l'aria nelle tavole armoniche.

Le corde *di budello* filansi dalle budelle delle pecore od agnelli, dopo d'averle separate e pulite dal loro grasso, e macerate nella lisciva. Le corde *di metallo* si fanno d'ottone, di ferro, o d'acciajo, e si filano con una macchina.

Si usano ancora delle Corde *di seta,* sul metodo del sig. Baud a Versailles, le quali producono un suono migliore delle filate d'altra materia. Il Sig. Locatelli di Venezia fabbricò anch'egli, alcuni anni sono, delle corde *di seta.*

Si ideò recentemente di far le corde acute del Pianoforte *di platina;* non essendo questo metallo soggetto all'influenza delle vicissitudini aeree, le corde acquisterebbero ancora maggior forza delle solite; ciò che però non si è avverato negli esperimenti fatti, laonde tal progetto fu abbandonato. Del resto la tenacità del metallo determina il suono. Le corde d'acciajo danno un suono più chiaro di quelle di ottone, in cui il rame è la parte dominante.

La bontà delle corde di budello manifestasi nella loro durezza, purezza, e nella bontà del loro suono. Queste qualità non si possono riconoscere con sicuri segni esterni; è però certo che le corde, le quali non sono trasparenti ed elastiche sono prive di queste qualità. Le migliori corde di budello si fanno in Italia, e quelle di Roma godono maggior credito.

Le corde degli strumenti d'arco sono di budello; quelle del Pianoforte di metallo, cioè, d'acciajo per i tuoni acuti e medj, e d'ottone per le Ottave basse. Le corde pizzicate sono di budello, di me-

tallo e di seta, secondo l'istrumento a cui sono destinate. Le corde più basse di alcuni strumenti da arco o da pizzico, sono di budello o di seta, rivestite di fili d'ottone o d'acciajo, e diconsi *ramate*.

Il suono prodotto da una corda tesa è più o meno acuto in ragione della sua lunghezza, del suo diametro, della sua tessitura, e della sua tensione.

Negli strumenti a manico, come p. e. nel Violino, nella Chitarra ec., una sola corda rende una moltitudine di suoni, essendo che perde della sua lunghezza tutte le volte che il dito la comprime sulla tastiera. La Lira degli antichi, colle sue otto corde, non dava che otto Tuoni; con quattro corde meno, il Violino ne produce trentadue. Nel Pianoforte le cordè perdono della loro lunghezza e del loro diametro a norma che il sistema s'allontana dall'estremo grave per giungere all'estremo acuto. La corda più alta del Violino, o sia quella di *mi*, filata in ottone, serve per la corda più bassa dello stesso strumento ec. (*v.* suono). Varj strumenti, come il Pianoforte, l'Arpa, il Salterio ec., hanno una forma triangolare per la ragione, che l'ultima loro corda non è sovente che la ventesima parte della prima. Nel Pianoforte a tavolino, tale triangolo è circoscritto in un quadrato lungo; questa forma è meno pittoresca, e dà piuttosto l'idea d'un mobile che d'uno strumento.

Secondariamente diconsi *corde* le voci o suoni componenti la Scala, più, tale vocabolo serve per distinguere i varj Registri della voce umana: *Corde di petto, Corde di testa*. Siffatta applicazione della parola *Corda* cercano alcuni nel termine greco τόνος (*tonos*), che derivano dal verbo greco τείνω, *tendo;* quindi *tuono* dice lo stesso che *Corda tesa,* o *Corda sonora;* e *Corde gravi, medie, acute* della voce, della Scala, della melodia equivale a *tuoni gravi, medj acuti* della voce ec.

Terzo. Le *Corde essenziali,* dette anche *Corde naturali,* chiamansi quelle che competonsi ordinariamente alla qualità della voce, come di Tenore, di Basso, nell'estensione consueta, mentre le altre diconsi *Corde sforzate*.

Quarto. Le *Corde stabili* sono la prima e la quarta di ogni Tetracordo degli antichi, perchè esse non variano, e formano ognor fra di loro una Quarta giusta.

Quinto, finalmente, diconsi *Corde armoniche,* oltre le surriferite, anche quelle, che in alcuni strumenti trovansi al di sotto del cavalletto.

CORDOMETRO, s. m. Strumento col quale si può misurare la forza delle corde, per mantenere l'accordatura d'uno strumento in

egual vigore. Se ne hanno differenti specie, fra cui sembra la migliore quella, nella quale due piccioli pezzi di ferro o d'ottone, lunghi circa 6 a 7 pollici, sono attaccati con viti ad un'estremità, e distano all'altra 3, 4 e più linee, in guisa che fra ambe le parti nasce un vuoto, che diventa sempre più stretto, e si perde del tutto vicino alle viti. Lo strumento è diviso in gradi, per osservare fin dove si può spingere senza sforzo l'estremità della corda nel vuoto verso la vite.

CORICO. Specie di Flauto, che anticamente accompagnava i Ditirambi.

CORISTA, s. di 2 g. Uomo o donna che canta soltanto ne' Cori.

CORISTA, s. m. Strumento *monotono* d'acciajo, che ha la forma d'una forchetta, accordato in modo che battendolo ad un corpo solido, ed appoggiandovi subito il suo manico, produce colle oscillazioni il tuono *la* (*v.* l'articolo ACCORDARE). Altre volte si usavano pure altre specie di Coristi, ma siccome le vicissitudini dell'atmosfera v'influivano assai, venne preferito quello che si usa al presente.

Lo storico Hawkins nomina un certo Iohn Shore come inventore del Corista nel 1711.

Secondo Paolucci (*Arte pratica del Contrap.* T. III, p. 174) esistevano allora in Italia tre varj Coristi: il *lombardo* era il più alto; il *romano* era il più basso, ed ambidue differivano di una Terza minore, di maniera che il *re* a Milano corrispondeva al *fa* in Roma; il *veneziano* trovavasi in mezzo fra ambidue, finchè il fabbricatore d'Organo Pietro Nanchini ed il suo allievo Callido avendo abbassato di mezza voce gli Organi, ebbero lo stesso Corista di Milano.

In Germania si parlava altre volte di due specie di Coristi, cioè: del *Corista di coro*, o sia d'Organo (*Chorton*), il quale era di un Tuono più alto degli Organi moderni, e del *Corista di camera* (*Kammerton*). Negli antichi Organi tedeschi deve tuttora esistere un altro Corista, più alto ancora, detto *di Cornetto*. Ne' tempi nostri si fabbricano tutti gli Organi sul Corista di camera.

Attualmente vi è una vera confusione babilonica fra i Coristi delle orchestre europee, e si può dire che non solo ogni città grande ha il suo proprio, ma in qualche città ve ne esistono persino varj de' medesimi. Così p. e. a Vienna vi sono tre differenti Coristi di teatro, e quello del teatro di Corte è forse eguale a quello di Pietroburgo, più alto di quello di Parigi, più basso d'un quarto di Tuono di quello di Milano, ed il più basso Corista viennese è di un mezzo Tuono più alto di quello di Lipsia. Il Corista di Roma è tuttora molto più basso di

quello di Milano, Pavia, Parma, Piacenza, e di tutte le altre città Lombarde.

Si ha fatto inoltre l'osservazione che il Corista di camera è divenuto da circa un secolo in qua sensibilmente più alto. Eulero nel suo *Tentamen novæ theoriæ musicæ ec. Pietroburgo* 1739, calcolava in allora il *do* basso sotto le righe, o sia di otto piedi armonici, a 118 vibrazioni in una seconda; nel 1771 lo trovò 125. Il maestro Sarti lo trovò nel 1796 a 131, ed il dottor Chladni lo trovò negli ultimi tempi sino a 136-138. Risulta da ciò l'aumento di quasi mezzo Tuono.

Poco male per un viaggiatore filarmonico, se arrivando p. e. da Parigi a Milano, crede di sentir sonare il tal pezzo in tutt'altro Tuono di quello che lo sentiva eseguito dapprima; ma la cosa non è indifferente per i cantanti, e perciò sarebbe bene che in tutta l'Europa venisse adottato un *solo* ed *invariabile* Corista, e che di esso si prevalessero tutti i fabbricatori d'Organi, di strumenti da fiato ec. Il prefato Dott. Chladni ha proposto un tale *Corista generale europeo*, avendolo stabilito a 138.

Alcuni hanno creduto che si dovesse dare al Corista il tuono *do*, essendo la prima Nota della Scala; sembra però che si abbia scelto il *la* come regolatore, essendo vuoto su tutti gli strumenti da arco. Si può giustificare anche tale preferenza dicendo, che gli antichi hanno cominciato il loro sistema con *la*.

CORNAMUSA, s. f. Strumento da fiato con zampogna (scialumò) composto di varie parti, cioè: della pelle di montone, che gonfiasi come un pallone, e delle tre zampogne, due delle quali fanno il grande e piccolo bordone, e la terza che ha de' fori per variar i suoni, e rendere le diverse Arie di musica. Il tubo che serve di forte e piano, chiude nella pelle, o sia nel corpo dello strumento, un'animella per tener ferma l'apertura, per cui il fiato passa, onde così non isvanisca allorchè si prende fiato, e per obbligarlo ad uscire per le zampogne. Questo strumento s'estende a tre Ottave.

CORNAMUSA. Registro d'Organo. *V*. il 2.° articolo OBOE.

CORNETTA, s. f. Questo strumento distinguesi solo dal Corno da caccia colla sua minore dimensione, e col suo *Bocchino* saldato al corpo della medesima.

CORNETTA ACUSTICA, inventata recentemente dal Sig. Dall'Armi ad uso de' sordastri. *V*. il vol. XXXVII. (gennajo 1822) del *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti di Roma*, *pag*. 48. Nel volume susseguente se ne trova pure l'incisione.

CORNETTO, s. m. Questo strumento è senza dubbio il più antico fra tutti gli strumenti da fiato attualmente in uso; lo prova la sua forma semplicissima, e la difficoltà della sua imboccatura. Esso è fatto di legno, ha una lunghezza di circa due piedi, inoltre sei fori per le dita, ed uno per il pollice della mano sinistra, e s'intuona a guisa della Tromba. L'estensione del Cornetto è dal *la* chiave di Violino sotto le righe al *mi* tagliato tre volte, fra tutta la Scala diatonico-cromatica. Il *Cornettino* antico s'estendeva dal *re* Violino sotto le righe al *sol* acutissimo. Il *Cornetto torto*, pure antico, era più basso di una Quarta del solito Cornetto. Il *Cornetto muto* avea un suono debole, ed il *Bocchino* saldato al corpo dello strumento.

CORNETTO. Registro d'Organo di canna d'anima, aperto, di un piede, formato dall'Ottava, Duodecima, Decimaquinta, e Decimasettima, e serve d'Ottava alta al Principale. Il Cornetto di una sola canna per tasto rende ordinariamente la Terza maggiore.

CORNISTA, s. di 2 g. Sonatore o sonatrice di Corno.

CORNO, s. m., detto ordinariamente CORNO DA CACCIA. Questo notissimo strumento da fiato d'ottone senza fori, formato da un tubo lungo attortigliato in forma circolare, che termina in un così detto *Padiglione*, s'intuona con un *Bocchino* di metallo di forma conica con un orlo.

I diversi suoni del Corno derivano tutti in ispecie dall'imboccatura, o sia dal modo di dar il fiato a tale strumento con una certa proporzione, che più coll'uso s'ottiene di quello che sia facile indicarlo con parole. Ne' suoni più gravi però si mantiene una data apertura dei labbri; e nell'ascendere dall'una all'altra voce della Scala, propria a questo strumento, si aumenta la forza del fiato, e si stringono ancora gradatamente le labbra. Gli esecutori che intuonano con una particolare facilità i suoni bassi, non riescono sì facilmente ad intuonare i più acuti, e viceversa, lo che dipende dalla naturale disposizione del petto e dall' imboccatura; ond' è che chi pratica il secondo Corno, usa un *Bocchino* più grande di quello che serve per il primo, e ciò si fa ad oggetto che presentando tale *Bocchino* alle labbra, si possa facilmente dal secondo Corno ottenere i suoni più gravi, e dal primo i più acuti.

Il Corno è d'un' Ottava più basso della Tromba, a motivo della lunghezza del suo tubo; ambi gli strumenti hanno però di comune: 1) che mancandovi i fori si producono i suoni mediante l'imboccatura; 2) la loro Scala è del tutto differente dalla Scala degli altri strumenti, dando

solo la così detta Scala armonica, la quale in ogni suono si sviluppa dietro le leggi della Natura dello stesso suono (*v.* RAPPORTO DEGL' INTERVALLI); 3) essendo che ambi gli strumenti danno solo ne' suoni gravi la Scala d'una Triade maggiore, e negli acuti la Scala diatonica del suono fondamentale di tale Triade, necessità vuole che si adoperi per cadaun Tuono un altro strumento di analoga misura, e 4) per lo stesso motivo si scrive sempre nel tuono di *do* per ambi gli strumenti.

Il ritrovato de' *corpi di ricambio* fatto da un artista a Hanau nella prima metà del secolo scorso, e migliorato a Vienna, mise riparo all'inconveniente di dover servirsi nell' orchestra d'altrettanti Corni e Trombe quanti sono i differenti Tuoni. Col mezzo de' corpi di ricambio, detti volgarmente *Ritorti*, o siano tubi mobili ritorti in cerchj, non occorre altro che d'inserire nel tubo dello strumento altri tubi di maggiore o minor lunghezza a norma de' varj Tuoni, di modo che con un solo strumento si sona in tutti i Tuoni. Siffatte variazioni sono una conseguenza fisica che deriva dal meccanismo dello strumento, e consiste nel raccorciare od allungare i suoi tubi in date proporzioni; la melodia resta quindi immobile, e perciò si scrivono le Parti del Corno e della Tromba sempre in *do*, e tale *do* diventando successivamente un *re*, un *mi*, un *fa* ec., tutto il sistema degli aliquoti cambia nello stesso tempo che la Tonica. L'esecutore vede sempre *do mi sol* sulla carta, e l'orecchio sente *re fa la, mi sol si, fa la do* ec., secondo che lo strumento è stato disposto dietro le indicazioni che trovansi in capo de' pezzi di musica. Il *Padiglione* è poi costrutto in modo a ricevere la mano, la quale riunisce il suo artificio al potere dell'imboccatura, per dominare la colonna d'aria, ed obbligarla ad articolare i suoni che la risonanza moltiplice non fa sentire, e che si dicono *Tuoni stoppati* (*); con tal modo si perviene a percorrere su questo strumento tutta la Scala diatonico-cromatica.

La *Pompa* di cui è provvisto il Corno, ed anche la Tromba, non è altro che un frammento di tubo in forma di ferro a cavallo, il quale colle sue due estremità è incastrato con giustezza sopra i due fini, formati da una sezione fatta verso il mezzo del corpo dello strumento,

(*) Forse non dispiacerà l'introduzione di tale espressione usata da' Francesi e Tedeschi. Si potrebbe anco servirsi del vocabolo *socchiuso*, ma non sembra caratteristico abbastanza. Gli Italiani usano a dire *colla mano*, che non è nè aggettivo, nè caratterizza siffatti Tuoni; eppure gli organari lombardi chiamano *stoppe* le canne d'Organo chiuse. I *Tuoni aperti* sono poi quelli che si ottengono senza introdurre la mano nel Padiglione.

e lo ricopre interamente. Affondando più o meno questa *Pompa*, si allunga e si raccorcia il gran tubo, ciò che innalza od abbassa il suono.

Il Sig. Carlo Clagget, compositore inglese a Londra, ha inventato verso la fine dello scorso secolo un Corno unito da due Corni in *mi* ♭, e *re*, ambidue intuonati con un solo *Bocchino*. Col mezzo di una chiave si dà comodamente il fiato o all' uno o all' altro, di maniera che si producono tutte le serie de' suoni come sul Pianoforte.

L'invenzione delle chiavi, ed alcuni altri miglioramenti proposti nel Corno, non sembrano aver avuto grande incontro. Il sig. Luigi Pini, dilettante di musica, presentò nell'inverno del 1822 a S. M. la Duchessa di Parma un Corno da Caccia da lui inventato, che ha otto chiavi, e con un sol *incannamento* del *B fa* basso si sona in tredici Tuoni a Scala cromatica, cioè dal *B fa* ottavino al *B fa* basso, senza levare nè porvi *Ritorto* alcuno. Si passa dall'uno all'altro Tuono con velocità, anche senza levare il *Bocchino* dal tubo, e vi ha pure la sua *Pompa* per le diverse accordature.

Siccome la Parte de' Corni è sempre scritta in *do* maggiore, egli è quindi necessario indicare in capo d'ogni pezzo, il Tuono del medesimo per norma del sonatore, p. e. *Corni in B fa*, o *si bemolle*, o semplicemente *in B* (notandovi nello stesso tempo *in B alto*, *od in B basso*); *Corni in Elafa*, o *mi mi bemolle*, o semplicemente *in E* ♭; *Corni in Elami*, ovvero *in mi*, o *in E* ec. Ne' Modi minori si usa per lo più i Corni de' Modi somiglianti, come p. e. *in do minore* i Corni *in mi bemolle* (unendovi anche in una numerosa orchestra altri due Corni *in do*), in *re minore* quelli in *fa* ec.

I più bei suoni del Corno sono quelli che si ottengono colla proporzione media de' tubi: egli è per ciò che i compositori che conoscono l'effetto di questo strumento si servono talvolta di tutt'altro Tuono che di quello in cui è scritto il pezzo musicale. Così p. e. i Corni in *mi bemolle*, *fa* e *re* suppliscono assai bene a quelli di *si bemolle*, di *do* e di *la*, particolarmente quando s'adattano più alle modulazioni che s'allontanano dal Tuono primitivo.

Il Corno, che si crede inventato a Parigi circa il 1680, rende senza particolar ajuto dell'arte i suoni indicati nella Fig. 59, ma li rende però di un' Ottava più bassa. Sembra che l'introduzione di questo strumento nell' Opera, almeno nella Germania, abbia avuto luogo verso il 1730. Il suo uso anteriore nella musica da ballo e da camera lo dimostra fra le altre cose il seguente passo di Lady Montague: » *They*

(le sale di ballo) *are very magnificently furnished, and the musik very good, if they had not that detestable custom of mixing hunting-horns with it, that almost deafen the company. But that noise is so agreeable here, they never make a concert without it ».* (*v. Letters of the right honourable Lady Montague. Letter XX, Vienna, Jan.* 1717). E qui conviene dire: *tempora mutantur et nos mutamur in illis.* Cent'anni fa si gridava che i Corni da Caccia assordavano gli orecchi, e al giorno d'oggi si sopporta pazientemente tutto il corredo della musica romorosa.

Il Corno ha in sè qualche cosa di maestoso; la sua espressione è tenera, nobile, grande e commovente. I suoi accenti semplici e pieni di candore, la costante fratellanza fra i due Corni, quelle Terze e Seste, quelle Quinte ricche ed armoniose, hanno sempre un nuovo incanto; ho sentito mille e mille volte questi tratti, e quando li sento di bel nuovo, provo ognora le stesse graditissime sensazioni.

CORNO. Registro d'Organo. *V.* FLUTTONE.

CORNO BASSETTO. Si crede che questo strumento, il quale alla dolcezza de' suoi suoni di mezzo unisce qualche cosa di serio e di cupo, sia stato inventato nel 1770 a Passavia in Baviera. Certo è che il Signor Lotz a Presburgo ha contribuito molto alla sua perfezione nell'anno 1782.

Il Corno bassetto, è, propriamente detto, un Clarinetto aggrandito, e gli somiglia, ad onta della differente forma, non solo riguardo alle parti costitutive ed al suono, ma anche rispetto all'intuonazione, all'imboccatura, al maneggio, di modo che ogni sonatore di Clarinetto può sonarlo senza difficoltà.

Questo strumento, oltre il *Becco* con cui s'intuona, è composto di cinque pezzi, cioè: di due pezzi medj, di una così detta Cassetta in cui trovansi 16 buchi, quattro de' quali hanno le chiavi aperte, ed altri quattro son provviste di chiavi chiuse, del pezzo superiore con entro inserito il Becco, e del piede d'ottone inserito nell'aperto tubo inferiore della Cassetta. A motivo della lunghezza dello strumento si trovò necessario di unire i due pezzi medj in modo che formino un angolo ottuso, affinchè la mano dritta potesse maneggiare più comodamente i buchi e le chiavi.

L'estensione del Corno bassetto è di quattro piene Ottave, cioè: dal *do* basso secondo spazio al *do* acutissimo, per tutta la Scala diatonico-cromatica. A motivo della difficoltà del maneggio si sona però solo ne' Tuoni, *fa, si* ♭, *do* maggiori, e *fa, sol, re,* e *do* minori ec. La

musica destinata per il Corno bassetto si scrive in Chiave di Violino, ed una Quarta o Quinta più alta, di modo che i tuoni di *sol* e *fa*, che sono i più usitati su questo strumento, si scrivono ambidue in *do*, sia sul Corno bassetto in *sol*, o in *fa*. Gli arpeggi ec. della più bassa Ottava si scrivono per maggior comodità un' Ottava sotto in Chiave di Basso.

CORNO BASSO. Strumento d'ottone, di cui si crede inventore l'inglese Frichot, che non è altro che un Serpentone, avendo la figura di un Fagotto. Esso ha sei buchi, due de' quali sono muniti di chiavi per il picciolo dito e per il pollice. Nella Germania se ne sono fatti di legno d'ebano e di mogano, che hanno un suono più chiaro e più eguale.

CORNO BASSO CROMATICO, è la riforma fatta recentemente dal sig. Streitwolf a Göttinga del precedente strumento. Esso è parimente di legno con un piede d'ottone, e con un *Bocchino* simile a quello del Serpentone; ha inoltre *tre* buchi per le dita e *nove* chiavi, coll'estensione dal *si* ♭ Basso sotto le righe al *sol* Violino seconda riga. Si può sonare in tutti i Tuoni, ed il suo suono è pieno, argentino e nobile. Questo strumento fa, riguardo agli strumenti da fiato, quel medesimo effetto, che produce il Contrabbasso per gli strumenti da arco.

CORNO INGLESE, detto anche VOCE UMANA. Strumento da fiato che nella famiglia dell'Oboe occupa lo stesso posto che la Viola in quella del Violino.

Il Corno inglese inventato dal bergamasco Giuseppe Ferlendis, è solo in uso da 50 anni nell'orchestra. Desso ha la forma dell'Oboe in proporzioni più forti, ed è un po' curvo; il suo Padiglione termina a guisa di palla, invece d'essere dilatato come quello dell'Oboe. Ha la medesima Scala di quest'ultimo strumento, la quale però si sona d'una Quinta più bassa, di modo che i pezzi di musica in *fa*, si scrivono pel Corno inglese in *do*, quelli in *Elafa*, in *Befa* ec.

Avendo il Corno inglese la stessa imboccatura e lo stesso portamento di mano dell'Oboe, tocca sempre all'Oboista di sonarlo.

I suoni di questo strumento, proprj all'espressione della tenerezza, della melanconia e della tristezza, lo ammettono di quando in quando nell'orchestra per l'esecuzione di un *a Solo*.

CORNO INGLESE. Registro d'Organo di canne a lingua, aperto, di due o quattro piedi, a tromba od a cilindro, che serve d'Ottava bassa al Principale; fatto con voce fortissima, chiamasi *Tromba da caccia*.

CORNO RUSSO. I Russi hanno una musica di Corni di un effetto sorprendente. Venti, trenta, quaranta musici hanno ognuno una specie di Corno, che non rende che un sol suono; questi Corni sono talmente accordati, che forniscono, come le canne dell'Organo, tutte le Note necessarie per eseguire un pezzo di musica ed i suoi accompagnamenti: sicchè uno de' sonatori fa tutti i *do* di tale o tale Ottava che trovansi nel pezzo, un altro fa tutti i *re* ec., e la precisione della loro esecuzione è tale, che questi differenti suoni sembrano provenire da uno stesso strumento. Siccome ve ne sono di tali suoni che occorrono raramente, così si possono incaricare alcuni esecutori di due o tre Corni, lo che diminuisce il numero de' medesimi.

Questa specie d'orchestra rende suoni più forti, più robusti, e più pieni che i nostri strumenti da fiato. La sua musica si sente in un tempo calmo alla distanza di una lega e mezza, e anche di due leghe, durante una notte tranquilla, e da un luogo elevato. Da vicino, questi Corni producono l'effetto di un grand'Organo, su cui hanno il vantaggio di poter accrescere e diminuire i suoni; da lontano si crede sentire un'Armonica.

Un'abile orchestra russa può eseguire Quartetti, Sinfonie, Concerti, Fughe ec., e rende persino i Trilli e le *Volate* colla più gran precisione. Tanto a Pietroburgo quanto a Mosca esistono varie Cappelle di queste orchestre. Durante il soggiorno del maestro Sarti nella Capitale della Russia, eseguirono una Messa da *Requiem*, un Oratorio ec.

Nel 1817 s'introdusse questa musica anche nella Germania. In tal anno si eseguì a Manheim un *Te Deum* sulla pubblica piazza, che venne accompagnato dall'alto di una torre da un Coro di simili Corni da caccia, e da 16 Trombe, ciò che produsse un entusiasmo difficile a descriversi.

L'inventore di questa musica di Corni russi è J. A. Maresch, nato in Boemia nel 1719, il quale se n'occupò insieme col maresciallo di Corte Narischkin, supremo intendente delle foreste, nel 1751. I cacciatori russi d'allora non aveano altro strumento che un antichissimo Corno d'ottone di una forma alquanto torta di cono parabolico, il qual Corno non avea che un solo suono. Il Maresch, sonatore di Corno da caccia, al servizio imperiale, facea fabbricare simili 37 Corni di differente grandezza e diametro, i quali in complesso davano una estensione di tre Ottave; i più gravi de' medesimi aveano circa sette piedi di lunghezza, ed i più acuti un piede. Distribuìti fra un numero

eguale di cacciatori, col grand'esercizio unito al sommo rigore si fece in modo, che la Compagnia si produsse per la prima volta con molto applauso nel 1753 in presenza dell'imperial Corte sul campo innanzi la casa di caccia Ismailow poco distante da Mosca.

CORO, s. m. Questo vocabolo significa: 1) un pezzo vocale a tre, quattro, e più voci raddoppiate, ed eseguite con orchestra o senza, avendo per oggetto di esprimere il sentimento di un'intera moltitudine di popolo. Siccome un tale sentimento può esser vario, il Coro non ha un carattere determinato, e può assumerne di qualunque siasi genere, secondo lo richiede la circostanza o situazione. 2) Comprende i cantanti che eseguiscono il suddetto pezzo, e che perciò chiamansi *Coristi*, per distinguerli da'cantanti principali. 3) Con tal nome si chiama pure il sito della chiesa, ove trovasi l'Organo, e si eseguisce la musica sacra, come anche il sito dell'altare diviso da quello della comune. Anche le gallerie delle gran sale, che nelle occasioni solenni s'adoperano alle esecuzioni musicali diconsi *Coro*. 4) Talvolta si usa pure tale parola nelle musiche eseguite da strumenti da fiato, p. e. un Coro di Trombette ec.

Il Coro era nell'inazione presso i Greci antichi, e si considerava tale truppa d'individui come un personaggio solo: per conseguenza non v'era mai opposizione di sentimenti. Ciò che prova ch'egli era persino inaccessibile alle passioni violenti si è, che il Modo hypodorio e hypofrigio alle loro espressioni consacrati, non s'impiegavano nella melopea de'Cori, ma solo ne' discorsi degli Eroi e delle prime Parti. Aristotele dice a tal riguardo, che gli attori componenti il Coro, sono supposti essere uomini di una condizione ordinaria, le di cui passioni non devono avere sulla scena lo stesso carattere di quelle degli Eroi.

Allorchè gl'Italiani fecero rinascere nel secolo XV la Tragedia, vi aggiunsero de'Cori all'imitazione degli antichi, e ne'primi saggi del Melodramma, fondato sul sistema favoloso, i Cori formarono una parte importante dello spettacolo. Avendo poi in appresso Apostolo Zeno e Metastasio sostituito la Storia alla Mitologia, e la pittura delle passioni a quella degli oggetti fisici, i Cori occuparono un posto minore e s'impiegarono soltanto in alcune solenni occasioni, p. e. nei sagrifizj, in una festa, in un trionfo ec. Essendo anche eseguiti simili Cori da cantanti mediocri, i compositori mettevano poca importanza nella loro musica. Era però riservato a Gluck di animare questa truppa immobile, e di collocare il Coro a quel posto eminente, che occupa tuttora presso i gran compositori. » *C'était à ce grand maître* (dice

Ginguené) *qu'étoit reservée cette heureuse révolution. Il eut besoin non seulement du génie nécessaire pour concevoir des choeurs plus drammatiques et plus actifs qu'ils ne l'étaient auparavant, mais de tous les moyens que lui avait donnés la nature pour les faire exécuter. Il faut l'avoir vu, à ces répétitions, d'un bout du théatre à l'autre, pousser, tirer, entraîner par les bras, prier, gronder, cajoler tour à tour les choristes, hommes et femmes, surpris de se voir mener ainsi, et passant de la surprise à la docilité, de la docilité à une expression, à des effets qui les échauffaient eux-mêmes, et leur communiquaient une partie de l'ame du compositeur; il faut l'avoir vu dans ce violent exercice, pour sentir toutes les obligations que lui a notre théatre, et quelle réunion de forces physiques et morales lui était nécessaire pour y répandre, come il a fait, le mouvement et la vie ».* ec.

Sia che il Coro esprima con immagini contrastate il tumulto di una sedizione, o le parti si sfidino mutuamente, o l'uno domandi ciò che l'altro ricusa, e difenda ciò che il suo avversario vuol attaccare; sia che, riuniti da un sol interesse, i personaggi dimostrino i loro timori, il loro spavento, la loro gioja innocente o feroce, la loro riconoscenza, indirizzino voti al cielo, si leghino con un giuramento solenne; sia che in una festa trionfale un intero popolo innalzi sino ai cieli i Canti della vittoria: il Coro è uno de' più bei ornamenti della scena lirica, ed offre colle sue masse imponenti il complesso più magnifico dell'unione della melodia all'armonia, e delle voci all'orchestra.

Si potrebbero dividere i Cori in *concertati*, formando da per sè soli un pezzo di musica, sì nelle Opere, che nelle composizioni di chiesa, che si chiamano anche *Pieni*, ed in Cori d'*accompagnamento*; i quali in un' Aria sono subalterni, ed entrano talvolta soltanto nelle ultime Cadenze.

Vi sono poi de' *Cori di donne*, de' *Cori d' uomini*, o *misti* d'ambidue i sessi; de' Cori a tre Parti: Soprano, Tenore Basso; de' Cori a quattro Parti: Soprano, Contralto, Tenore, e Basso, o due Soprani, Tenore e Basso; a cinque Parti: due Soprani, due Tenori (o Tenore e Contralto) e Basso; a sei Parti: due Soprani, due Tenori, e due Bassi ec. La loro forma musicale può ridursi a due specie. Sentimenti aspri, feroci, bellicosi, impetuosi, che agitano con ugual forza una moltitudine, senza che vi regni però disturbo alcuno, richiedono un pezzo di musica con Canto semplice, maschio e grande, con pochi riposi o senza. Se al contrario le affezioni che dominano su i perso-

naggi sono di natura ad essere miste con inquietudine; se non devono nascere in un tratto in tanti cuori; se il disordine s'impadronisce di un popolo, se il furore, il terrore, o qualche altro affetto terribile dominano gli spiriti, e non possono agire in modo eguale su differenti persone, in allora si può comporre un pezzo di varj *Motivi*, una specie di Duetto, Terzetto, Quartetto, diviso fra due, tre o quattro gruppi. Non dimentichi però il Compositore in tale occasione che il Coro deve avere più vigore ed un Canto più semplice ed energico di quello de' soliti Duetti, Terzetti ec. Se i sentimenti che dominano i personaggi sono più dolci e più pacifici, il Compositore può seguire gli stessi principj. Le invocazioni, gli inni si distinguono inoltre con una melodia soave, un'armonia piena, e qualche tratto di Contrappunto, che lor dà il carattere serio e solenne de' Canti di chiesa.

CORO REALE dicesi un Coro in cui l'unione armonica delle quattro voci umane è tale, che ognuna di esse abbia una propria melodia differente dell'altra. I Compositori amano di sovente il fare delle composizioni a otto Parti reali, ed in allora sono *due Cori*. V'ha anche delle composizioni a due e tre Cori con accompagnamento degli strumenti raddoppiati; e vi sono de' pezzi di musica persino di *dodici Cori reali*, come di Ballabene, di Pittoni.

Anche in teatro succede non di rado, come fu osservato nell'articolo precedente, che due o tre Cori si rispondono alternativamente.

CORODICO. *V.* MOTO.

CORONA, s. f. *V.* FERMATA.

CORPO D'ARMONIA. Talvolta si dà questo nome ad un Accordo completo, p. e. la Triade, l'Accordo di Settima.

CORPO DI VOCE. Le voci umane hanno diversi gradi di forza e d'estensione. Il numero di questi gradi, trattandosi di forza, chiamasi *Corpo di voce*, e *Volume* allorchè trattasi dell'estensione. Così per esempio di due voci simili che formano lo stesso suono, quella che si fa sentir di più, ed in maggior lontananza, avrà più di corpo.

CORPO SONORO. Tale si chiama ogni corpo che rende, o può rendere immediatamente un suono. Ma non per questo che ogni strumento musicale sia un corpo sonoro, essendo che tal nome si dà solo alla parte dello strumento che risona, come p. e. alla corda del Violino ec., senza la quale non si avrebbe suono.

CORRETTO, adj., chiamasi quella perfezione di lavoro d'un' Opera, in cui colla più possibile esattezza furono osservate tutte le regole dell'arte, vale a dire, quelle che si trovano qual base nell'impiego

de' materiali dell' arte. Un componimento musicale chiamasi corretto, quando vi sono osservate le regole prescritte dalla melodia e dall' armonia. La mancanza della correzione in una composizione offende il sentimento e l' orecchio del conoscitore, e gli toglie il piacere di apprezzarla qual lavoro dell' arte. Così p. e. il conoscitore di pittura nel considerare un quadro, in cui il braccio di una figura sia mancante di proporzione, sente un certo dispiacere, e vorrebbe quasi involontariamente nella sua mente correggere tale imperfezione, onde poter meglio godere di un tal lavoro d' arte. Si applichi egualmente alle composizioni musicali ciò che si è detto relativamente alla pittura.

COSACCA, s. f. Danza nazionale de' Cosacchi, la cui melodia ha due riprese, di otto Battute, in tempo $\frac{2}{4}$, ed un movimento moderato.

CORRENTE, s. f. Aria di Ballo fuor d' uso in Tempo $\frac{3}{2}$ o $\frac{3}{4}$, con due riprese. Nelle antiche così dette *Suites*, la Corrente seguiva per lo più l'Alemanda.

CRADIAS. Nome greco di Flauti.

CREMBALUM, è il così detto spassapensiero. Secondo alcuni tale strumento somiglia alle nacchere.

CREPITACULUM. *V.* TINTINNABULUM.

CRESCENDO (abbr. *cresc.*) Questo termine dice per lo più rinforzare *insensibilmente* un passo, prendendolo il più dolce che sia possibile, e conducendolo per gradi impercettibili al più gran brio. I gradi intermedj sono il piano, rinforzando, mezzo forte, più forte, fortissimo, ed i due estremi sono il pianissimo e fortissimo. Se il *Crescendo* non si fa insensibilmente, o si comincia col mezzo forte, oppure si tarda col crescere il Tuono, tutto l' effetto va perduto, particolarmente quando tal effetto dipende dalla riunione delle voci cogli strumenti.

Nel caso che il Crescendo abbracci poche Note, in allora si usa il segno $<$

Il *Crescendo* non consiste unicamente nel presentare all' orecchio un tratto che comincia pianissimo, e termina con fracasso; anzi talvolta, senza aver portato il suono al di là del mezzo, fa pure un bellissimo effetto, come p. e. nella Messa di voce sopra una Semibreve.

Si crede che Iomelli sia l' inventore del *Crescendo*.

CRESCERE, v. n., dicesi d' un cantante o sonatore, se la sua intonazione è più alta di quella che dovrebbe essere. Anche questo difetto ha delle cagioni naturali ed accidentali (v. STONARE).

CRETICUS. *V.* METRO.

CRISTALLO-CORDO, s. m. Nome di un Cembalo inventato

nel 1785 da un Tedesco a Parigi, di nome Bayer, che ha delle corde di cristallo.

CRITICA (musicale). Il Doni la definisce: *Musicae pars, quae cantilenas concentusque indicat, atque examinat.*

La vera Critica musicale suppone grandi e profonde cognizioni dell'arte ed un gusto squisito. Essa non si contenta solo di esaminare e giudicare le composizioni dietro la forma esterna e tecnica dell'arte, ma le valuta anche dietro il loro carattere estetico. Se tale critica è inoltre imparziale, chiara, ed estesa in un linguaggio dignitoso, scevro d'ogni passione ed ironia, promuoverà l'arte, raffinerà il gusto, ed ogni artista ragionevole vi si sottometterà volontieri, e gli sarà anzi benvenuta. Conviene però confessare che siffatte critiche, tolti varj esempj lodevoli, che ne offrono alcuni pochissimi Fogli periodici, non esistono attualmente, e la massima parte degli Aristarchi odierni non conoscono nè manco cosa sia un Accordo, o tutt' al più possiedono cognizioni superficiali assai dell'arte, su la quale scrivono. Codesti individui sono più o meno letterati, o idioti. I primi si fanno talvolta leggere con piacere; essi in verità non dicono niente, ma hanno l'aria di dire qualche cosa. I secondi, altrettanto sterili che insipidi, ripetono le cose trite del protocollo ordinario: la tal musica è classica, buona, eccellente, divina, un capo lavoro, ovvero mediocre, monotona, cattiva, scellerata, ec.; di quando in quando consultano anche uno dell'arte, ma mettendovi un po' del loro, si contraddicono senza accorgersene. Tali critiche lasciano non di rado indovinare facilmente la ragione, per cui sono scritte così, e non diversamente, di modo che perdono tutta la stima, e l'arte non ne guadagna nulla.

CRIVELLO, s. m. Tavola con fori, fermata sul somiere dell'Organo, per i quali passano i piedi delle canne, servendo loro di sostegno acciò non cadano.

CROCHE. Nome francese della Croma.

CROCIATO, adj. Le Parti son crociate, quando la più alta discendendo trovasi più bassa di quella che prima era più grave, e che ora ascendendo diventa più acuta.

CROMA, s. f. Nota musicale rappresentata da un *o* chiuso con un taglio al di sopra o di sotto, la quale vale un ottavo di Battuta (*v.* FIGURE MUSICALI).

CROMATICO, adj. preso talvolta sostantivamente. Genere di musica che procede per Semituoni consecutivi.

Alcuni derivano questa parola dal termine greco χρωμα, che si-

gnifica *colore*, sia perchè gli antichi Greci segnavano questo con caratteri rossi o diversamente colorati, sia, dicono gli altri, poichè il genere cromatico è il medio fra gli altri due, come il colore è il medio tra il bianco e il nero; o secondo altri, perchè tal genere varia ed abbellisce il diatonico co' Semituoni, che fanno nella musica lo stesso effetto che la varietà de' colori nella pittura.

CROMORNO, s. m. Nome mutilato dal termine tedesco *krumphorn*, o *krumhorn*, che vuol dire *corno torto*. Martino Agricola ne dà l'incisione in un libro tedesco da lui pubblicato nel 1529 (seconda edizione 1547) a Wittenberga, presentandolo come un corno di bue torto con quattro buchi nella parte inferiore, locchè non verifica tutto ciò che del Cromorno fu detto da altri ne' tempi posteriori.

Sotto a questo nome si comprende anche un Registro d'Organo d'otto piedi; le sue canne sono di lingue di forma cilindrica, ed imitano il Fagotto o il Violoncello.

CRONOMETRO, s. m. *V.* METRONOMO.

CROTALISTRAE, *V.* l'articolo seguente.

CROTALO, s. m. Strumento degli antichi Greci, il quale consisteva in una canna tagliata con tal artificio, che, percossa colle mani, rendeva il suono. Esso sonavasi da certe donne chiamate *Crotalistrae*. Diversi autori lo descrivono qual cerchio o triangolo di metallo, in cui eran inseriti alcuni anelli parimente di metallo. Il Pignoro lo chiama *Cimbalo*, e ne diede due figure, una triangolare, e l'altra semicircolare. Il Vossio deriva la parola *crotalo* da κροτέω, *pulso*. P. Sirio chiama la cicogna *crotalistra*, perchè battendo le due ossa del becco rende suono.

CRUMA, o CRUSMA. I Latini davano questo nome a certi strumenti formati di vasi di terra, a guisa d'ostriche, od in altro modo, i quali percossi assieme rendevano un suono.

CRUSITHYROS, nome di una canzone a ballo de' Greci antichi, accompagnata co' Flauti.

CRUSTICO, adj. *V.* ISTRUMENTO.

C SOL FA, era nell'antico solfeggio il *do* Chiave di Violino, terzo spazio, perchè si cantava su tal Nota ora la sillaba *sol*, ora la sillaba *fa* (*v.* SOLMISAZIONE).

C SOL FA UT, chiamavasi nell'antico solfeggio il *do* Chiave di Violino sotto le righe, dovendo cantarvi, ora la sillaba *sol*, ora la sillaba *fa*, ed ora la sillaba *ut* (*v.* SOLMISAZIONE).

C SOL UT, *V.* l'articolo A.

CYMBALUM, o KYMBALON, era presso i Greci antichi uno strumento da percossa di metallo, come i *Piatti* che si usano nelle nostre Bande militari. Il Bonanni dà tre figure di simili strumenti.

CZAKAN, s. m. Specie di Flauto in forma di bastone, di suono assai dolce; negli anni addietro era molto in voga.

D

D. Nella musica moderna dinota il secondo grado della Scala diatonica, che nel moderno solfeggio chiamasi *re*. Nell'antico solfeggio chiamavasi ora *D sol re*, ora *De la re* a motivo della mutazione (*v.* SOLMISAZIONE).

DA. *V.* SOLMISAZIONE.

DA CAPO (abbr. *D. C.*) significa che terminato quel dato pezzo di musica, o periodo principale, si torni a ripigliarlo fin ad un nuovo segno con cui si indica il suo fine, locchè viene contrassegnato con *Da capo al segno* (*v.* l'articolo SEGUE).

DA CAPO AL FINE, *V.* FINE.

DACTILI. Nome d'un Atto, o divisione principale del pezzo di musica, eseguito dai gareggiatori ne' giuochi pitici (*v.* CERTAMI MUSICALI).

DACTYLI IDAEI. Fra il seguito che Cadmo condusse seco dalla Fenicia nella Grecia, v'era certa gente chiamata *Coribanti*, o *Cureti*, i quali (dicesi) sono stati i primi ad introdurre la musica nelle feste delle Divinità greche. La loro musica consisteva in forti grida accompagnate da tamburi e da altri strumenti romorosi. Narra la favola, che furono appunto questi Cureti i quali, tenendo nascosto il fanciullo Giove sul monte Ida, acciò non venisse scoperto per le sue grida, fecero gran fracasso cogli strumenti, battendo nello stesso tempo con passi proporzionati, detti *Dactyli*. Da questi passi e dal monte Ida ebbero il nome *Dactyli idaei*.

DAIRE, o DEF. Strumento persiano che somiglia al nostro Tamburino.

DAL SEGNO. Allorchè si vuole indicare la ripetizione di qualche parte di un pezzo di musica, vi si mette al dato luogo un segno di richiamo, detto *ripresa*, che per lo più viene indicato con un *S* tagliato

obliquamente, o cosa consimile, che rimanda indietro ad altro segno corrispondente. *V.* anche l'articolo COME PRIMA.

DA MENISAZIONE, *V.* SOLMISAZIONE.

DANEFORICA. Inno de' Greci antichi, cantato da vergini nel tempo che i sacerdoti portavano gli allori al Tempio d'Apollo. Tale cerimonia avea luogo nella Beozia ogni nove anni.

DANESE (musica). Fino da' secoli più remoti gli Scaldi, i quali erano rispetto alla Danimarca, ciò che i Bardi erano per l'Irlanda, vi fecero sentire de' Canti uniti alla poesia. Eglino godevano, come i Bardi, di una gran considerazione, cantavano le loro canzoni in lode degli eroi, accompagnandole col suono di diversi strumenti, in ispecie dell'Arpa, per cui aveano il nome di *Harpax*, sonatori d'Arpa. Alcuni scrittori conghietturano da ciò che la parola *Arpa* sia d'origine danese, e che noi abbiamo preso da' poeti scandinavi l'idea, la forma primitiva, e lo stesso nome di questo strumento.

La maggior parte di tali canzoni, di cui se ne conservano varie, e si cantano tuttora da' contadini danesi, sono canzoni storiche, e ricordano qualche tratto memorabile di quei tempi antichi; altre poi sono del genere guerriero, morale e filosofico. Le canzoni moderne danesi hanno il carattere di questa antica semplicità, tanto nella poesia che nella musica; non così le Arie norvegiane, che hanno Canti più moderni.

DATTILO, s. m. *V.* METRO.

DECACORDO, s. m. Strumento a dieci corde, detto pure *Arpa di Davide*. L'Ab. Vogler, dietro una storica deduzione esposta nel suo libro intitolato: *Sistema di Corale*, è d'opinione che quest'Arpa fosse accordata ne' tuoni *si* (Chiave di Basso seconda riga), *do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re.*

DECIMA, s. f. Intervallo che comprende dieci suoni, oppure la Terza dell' Ottava. Nell'armonia si considera sempre la Decima come la Terza, e porta sempre questo nome, eccettuato 1) nel Basso cifrato, quando la Nona ascende alla Terza, ed in allora si segna col numero 10., e si chiama *Decima;* 2) nel Contrappunto doppio, attesochè il Rivolto dell' Intervallo di Terza è differente di quello della Decima (*v.* CONTRAPPUNTO DOPPIO).

La parola *Decima* dinota anco talvolta una data voce d'Organo, in cui ogni tasto della tastiera intuona la Terza o la Decima del proprio Tuono. *V.* TERTIA.

DECIMA NONA, chiamasi la doppia Ottava della Quinta. Lo stesso nome ha pure un Registro d'Organo (*v.* ORGANO).

DECIMA OTTAVA, doppia Ottava della Quarta.

DECIMA QUARTA, Settima accresciuta di un' Ottava.

DECIMA QUINTA, Ottava doppia.

DECIMA SETTIMA, Doppia Ottava della Terza.

DECIMA TERZA. *V.* TERZA DECIMA.

DECLAMAZIONE, s. f., è un parlare, leggere o recitare, analogo alla varietà e gradazione de' sentimenti più vivaci, che accompagnano i pensieri. Il significato della Declamazione è minore del *cantare*, maggiore del solito *parlare*, e diverso del solito *recitare*.

La Declamazione musicale consiste nell'arte di rendere, colle inflessioni e col numero della melodia, l'accento grammaticale ed oratorio.

Abbenchè nel Canto i suoni acquistino una modificazione dall'organo di voce, e si pratichino in tutt'altro rapporto che nel discorso, nullameno è d'uopo che anche il cantante osservi un'esatta Declamazione consimile alla Declamazione rettorica.

Le leggi principali della Declamazione sono: 1) di rispettare la prosodia sotto il rapporto della durata de' suoni, in paragone del valore delle sillabe; 2) di mettere a debito luogo ed a proposito gli effetti inaspettati, di non allontanarsi che di rado dall'armonia semplice, e di non moltiplicar troppo le ricercate modulazioni; 3) di conformarsi al tuono che conviene ad ogni personaggio, rispetto al suo grado, carattere, età, ed alla situazione in cui si trova.

DECRESCENDO (abbrev. *decresc.*), è il processo a rovescio del *Crescendo*, che ha il segno contrario del medesimo ⟩ quando comprende poche Note (*v.* CRESCENDO).

DEDUCTIO. Nome che Guido dava alla progressione di Note ascendenti per gradi congiunti, imperocchè *per has deducitur vox;* e quello di *Reductio* alle discendenti, attesochè *per has reducitur vox.*

DENIS D'OR. Nome d'un Cembalo con pedaliera, inventato nella prima metà del secolo passato dal prete Divis a Predmitz nella Moravia. Si pretende che questo strumento possa imitare quasi tutti gli strumenti da corda e da fiato in 130 maniere.

DESSUS, nome francese del Soprano.

DIAFONIA, s. f. Gli antichi Greci intendevano per essa le dissonanze, fra cui annoverano anche le Terze e le Seste. Ne'secoli XI e XII Diafonia significava la voce di Soprano, e dopo l'invenzione dell'armonia s' indicò con tal nome una composizione a due.

DIAGRAMMA, s. m. (parola greca che vuol dire *per lettere*) era

nella musica antica la tavola che presentava all'occhio l'estensione generale di tutti i suoni di un sistema, o ciò che ora si chiama *Scala*.

DIALOGO, s. m. Componimento a due voci o due strumenti che si rispondono l'uno all'altro in una stessa modulazione, e sovente colle stesse Note.

Un'Opera è in certa guisa un dialogo continuo. I Recitativi, i Canti a due o più voci, gli stessi Cori vi sono dialogizzati: nelle Arie vi è una specie di Dialogo fra la voce e l'orchestra. L'arte di far dialogizzare le voci e gli strumenti fra di loro, e di far concorrere alla perfezione del Dialogo le Parti vocali e strumentali riunite, deve per conseguenza essere uno de' principali studj del Compositore drammatico.

Chiamasi anche *Dialogo* un pezzo d'Organo a due Cori.

DIAPASON, s. m. Nome greco dell'Ottava. In oggi significa talvolta l'estensione de' suoni della voce umana, o degli strumenti, mentre la parola *Diapason* dice propriamente *per tutti*.

I Francesi chiamano anche *Diapason* quello strumento a cui gl'Italiani danno il nome di *Corista*.

V'è anche un Registro d'Organo che porta il nome di *Diapason*.

DIAPASON CUM DIAPENTE, la Duodecima.

DIAPASON CUM DIATESSARON, l'Undecima.

DIAPENTASSARE. *V.* ARMONIA.

DIAPENTE, s. f. Nome greco della Quinta naturale, che si chiama pure DIOXIA.

DIAPENTE dicesi anche un Registro d'Organo.

DIAPENTE COL DITONO, la Settima maggiore.

DIAPENTE COL SEMIDITONO, la Settima minore.

DIASCHISMA, s. m. Nome di un picciolissimo Intervallo che non si pratica nella musica, ma che si sviluppa nel rapporto di 2048 : 2025 nella divisione de' varj Intervalli.

Il Diaschisma è propriamente la differenza fra il Semituono maggiore ed il piccolo Limma, oppure fra il Diesis ed il Comma sintonico; giacchè sottraendo dietro l'articolo *Sottrazione de' Rapporti* il picciolo Limma del Semituono maggiore, avrassi l'anzidetto resto, o differenza, che si chiama Diaschisma.

Semituono maggiore	16 :	15
Limma minore	128 :	135
	128	75
	32	45
	16	15
Diaschisma =	2048 :	2025

Il Diaschisma ed il piccolo Limma danno il Semituono maggiore, ed il Diaschisma col Comma danno il Diesis.

DIASISTEMATICO (Intervallo). *V.* COMPOSTO.

DIASPASMA, era presso gli antichi la pausa fra i varj versi di un Canto. Alcuni prendono questa parola come una traduzione della voce ebraica *Sela* (*v.* questo articolo).

DIASTALTICO, dinotava nell'antica musica greca il carattere del sublime.

DIASTEMA. Nome greco dell'Intervallo semplice, in opposizione all'Intervallo composto che chiamavasi *Sistema.*

DIATESSARON. Nome greco della Quarta naturale.

DIATESSERONARE. *V.* ARMONIA.

DIATONI. *V.* SONI MOBILES.

DIATONICO, adj., dinota una successione di suoni, fra i quali non trovasi un Intervallo minore di una Seconda minore, o del Semituono maggiore. Sino a che dunque la melodia si muove fra Tuoni interi e Semituoni maggiori avrà il carattere diatonico, vi siano accidenti o no (*v.* GENERE DE' SUONI).

DIATONICO-CROMATICO, *V.* CROMATICO.

DIATONICO-CROMATICO-ENARMONICO, *V.* GENERE DE' SUONI.

DIAULE, Flauto doppio degli antichi Greci, in opposizione al *Monaule,* ch'era un Flauto semplice.

DIAVOLO (Cadenza del). Nome che si dava ne' tempi addietro ad una specie di Trillo straordinario praticato sul Violino, battendo col picciolo dito sopra una Nota tenuta dell'annulare, mentre che le due prime dita eseguivano Note differenti sopra la corda vicina. La sua estrema difficoltà in forza della quale le fu dato tal nome, proviene dalla differenza de' movimenti, cui vengono soggette tutte le dita della stessa mano.

L'invenzione di questo Trillo è attribuita a Tartini, e gli autori parlano anco di un sogno relativo a tale invenzione.

DIAZEUXIS, lat. *disjunctio.* Così chiamavano gli antichi Greci e Romani la disgiunzione di due Tetracordi successivi non uniti mediante un medesimo Tuono. Così p. e. v'era nel sistema greco il *si* ♭ fra i Tetracordi disgiunti di *mi fa sol si,* e *si do re mi.*

DICORDO. Nome d'uno strumento a due corde degli antichi Greci che somigliava molto al nostro Monocordo.

DIDASCALOS CYCLICOS. Nome greco di quello che istruiva i cantanti di Coro.

DIDIMEE, erano certe feste greche nella città di Mileto nell'Asia Minore, ed in tale occasione si tenevano gare musicali.

DIESARE, v. a. Mettere de' Diesis in Chiave, onde cangiar l'ordine ed il posto de' Semituoni; oppure armar una Nota di Diesis accidentale, sia per il Canto, sia per la modulazione.

DIESIS (gr.), la divisione. I teoretici greci ne indicavano tre piccioli Intervalli differenti, vale a dire, la metà, la terza e quarta parte del Tuono, nel rapporto 9 : 8. La quarta parte del Tuono avea il nome di *Diesis enarmonico*, la terza parte *Diesis cromatico*, e la metà *Diesis maggiore*. Da quest'ultimo nacque la nostra denominazione *Diesis* (*v.* l'articolo seguente).

La parola *Diesis* significa in oggi un picciolo Intervallo nel rapporto 125 : 128, o sia la differenza fra il Semituono maggiore ed il Semituono minore; imperocchè sottraendo p. e. dal Semituono maggiore *do re* ♭ il Semituono minore *do do* ♯, risulta il rapporto indicato come residuo, vale a dire come differenza fra *do* ♯, e *re* ♭.

do re ♭ =	16 :	15
do do ♯ =	24 :	25
	64 :	75
	32 :	30
3)	384 :	375
	128 :	125

Il Diesis è anche la differenza fra il Limma maggiore e minore; il Diesis è maggiore del Comma sintonico, ed è composto di questo e del Diaschisma; il Diesis ed il Semituono minore costituiscono il Semituono maggiore, e col Limma minore costituiscono il Limma maggiore.

DIESIS (accidente moderno). Carattere musicale che ha la figura di due lineette verticali, tagliate da due lineette orizzontali (♯), ed il quale fa crescere il suono di un Semituono.

Vi sono due maniere d'impiegare il Diesis. L'una è *accidentale*, quando nel decorso di un Canto vien collocato a sinistra d'una Nota; in tal caso altera solo quella Nota che tocca, e tutte quelle dello stesso nome che trovansi nella medesima Misura; e se fosse sull'ultima Nota della Misura, e che nella Misura susseguente vi fosse per la prima la

stessa Nota, allora vale anche per questa, ma dopo non ha più alcuna forza. L'altra maniera d'impiegare il Diesis è *in Chiave;* in allora non è più accidentale, ma essenziale al dato Tuono del pezzo musicale; quindi agisce in tutto il seguito del medesimo, e sopra tutte le Note poste sullo stesso grado, a meno che non sia distrutto accidentalmente da un Bequadro, o dal cambiamento del Tuono.

L'ordine in cui i Diesis progrediscono in Chiave si fa di Quinta in Quinte nel modo seguente.

fa, do, sol, re, la, mi♭, si.

Allorchè dopo aver impiegato il Diesis accidentalmente, od in Chiave, la modulazione richiede che la Nota diesata cresca ancora di un Semituono, si adopera il Doppio diesis.

DIEUZEUGMENON. Nome del quarto Tetracordo del sistema greco (*v.* GRECI ANTICHI).

DIEUZEUGMENON DIATONOS. Nome greco del nostro *re* Violino sotto le righe (*v.* GRECI ANTICHI).

DIFFERENZE, *V.* TROPI.

DIGITARE. Questa parola, usata da' migliori scrittori musicali italiani, dinota l'uso or dell'uno, or dell'altro delli cinque diti della mano, onde si dirà p. e. il digitare del Mordente, la maniera di digitare il Gruppetto ec.

DILETTANTE, s. di 2 g. Persona che ha imparato l'arte musicale per suo diletto, senza professarla. *V.* anche l'articolo CONOSCITORE.

DIMENSIONE, s. f. Anticamente gli strumenti erano per lo più divisi dietro le quattro principali voci umane, quindi aveano quattro differenti dimensioni, come rilevasi in varj articoli di quest'Opera. Gli strumenti moderni hanno anch'essi in parte le loro differenti dimensioni, ed il Trombone conserva ancora in Germania tutte le quattro; quella del Soprano è però assai rara.

DIMINUENDO, è lo stesso che decrescendo.

DIMINUITO, adj. *V.* INTERVALLO.

DIMINUZIONE, s. f. Divisione di una Nota lunga in varie Note di minor valore, come p. e. una Semiminima in due Crome, o quattro Semicrome.

S'intende anche quel processo, con cui un passo melodico viene rappresentato nella sua ripetizione con Note di minor valore, locchè ha luogo per lo più nella Fuga. Un simil passo chiamasi *per diminutionem* (*v.* IMITAZIONE).

DINAMICA, s. f. Dottrina del movimento delle voci.

DIONISJ ARCADICI, erano certe feste degli antichi Romani, nelle quali i giovani recitavano pezzi teatrali accompagnati colla musica.

DIOXIA, *V.* DIAPENTE.

DIRETTORE DI MUSICA, *V.* CAPO D' ORCHESTRA.

DIS. Nella musica scritta e stampata in Germania trovasi talvolta *Corni in dis, Tromba in dis*, ciò vuol dire *in Elafa*. Siffatta espressione è viziosa, e non può provenire da un Compositore esperto; imperciocchè la parola *dis* dice nella musica tedesca *re* ♯, e non già *mi* ♭.

DISCANTARE, *V.* l' articolo seguente.

DISCANTUS. Franco di Colonia nel suo Trattato intitolato: *Ars cantus mensurabilis* definisce ed applica questa parola in modo a non lasciar più alcun dubbio, che alla fine del secolo XI, ed al principio del secolo XII significasse un Canto sul Canto fermo, composto all' improvviso. » *Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas et breves et semibreves proportionaliter adequantur, et in scripto pèr debitas figuras proportionati ad invicem designantur* ». Anche Rousseau cita un passo di Gio. de Murs, che dimostra che la parola *Discantus* avea lo stesso significato nel secolo XIV. » *Discantant, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantant, ut ex distinctis sonis unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione* ». (*v.* per altro l' articolo ARMONIA).

I Tedeschi danno il nome di *Discant* alla voce di Soprano.

DISCENDERE, v. a. Far succedere i suoni dall' acuto al grave, o dall' alto al basso: ciò si presenta all' occhio colla nostra maniera di notare.

DISCORDANZA, s. f. Stonazione.

DISDIAPASON. Doppia Ottava. Lo stesso nome si dà anche ad un Registro d'Organo.

DISEGNO, s. m. Nella teoria delle belle arti trattasi di un triplice maneggio de' lavori d' arte, che consiste nel *disegno*, nella *condotta*, e nel *perfezionamento*.

L' invenzione, e la disposizione delle parti essenziali d' un componimento musicale, le quali unite insieme gli danno carattere ed espressione, chiamasi *Disegno*, e richiede come parte molto importante, la maggior attenzione del Compositore; giacchè senza una distribuzione ben intesa, e senza una giusta proporzione fra tutte le parti, il Disegno sarà sempre imperfetto. L' arte d' accomodare le idee principali

colle idee accessorie, di farle comparire ne' periodi principali con forme diverse, spetta alla *Condotta* (*v.* tal articolo). La così detta *Lima* s' occupa poi sulle bellezze accidentali ed accessorie del lavoro, locchè dicesi *Perfezionamento.*

DISGIUNTO, adj., dicesi d' un Intervallo o grado. Gl' Intervalli disgiunti sono quelli, che non seguono immediatamente l' uno all' altro, ma sono separati da un altro Intervallo, come p. e. *do mi*, *fa la* ec.

La parola disgiunto s' applica pure al sistema de' Tetracordi (*v.* GRECI ANTICHI).

DISPARI, adj. *V.* TEMPO.

DISPOSIZIONE, s. f. Questa parola, presa in un altro senso di quello che ha come termine tecnico dell' arte, significa un certo grado d' innata facoltà per imparar una cosa. Egli ha disposizione per la musica, vuol dire, egli possiede i doni della natura per far progressi, applicandosi a quest' arte. In tal senso la parola *Disposizione*, sembra essere un grado minore di quello che si dice *talento.*

DISSOLUZIONE, s. f. *V.* ECLYSIS.

DISSONANZA, s. f. Comunemente s' intende sotto la parola Dissonanza un Intervallo che produce all' orecchio una sensazione più o meno dispiacevole. Si è però osservato nell' articolo CONSONANZA, che la Dissonanza non esclude del tutto la sensazione piacevole, e che non è altro che un' intelligibilità minore del rapporto di due suoni fra di loro. Essa rende però più vaga, artifiziosa e robusta la composizione, e le toglie quella stucchevole sazietà, che deriverebbe dalla continuazione di Accordi consonanti.

Appartengono agl' Intervalli dissonanti: 1) la Quarta naturale nel caso che sia un ritardo della Terza (*v.* ACCORDO DI QUARTA E SESTA); 2) la Quinta diminuita col suo Rivolto, la Quarta eccedente; 3) la Quinta eccedente e Quarta diminuita; 4) la Sesta eccedente; 5) tutte le Seconde e Settime; 6) tutte le None, vale a dire, tutte le unioni di suoni di due, nove, o sedici gradi, in cui il suono acuto distona verso il suono fondamentale; 7) l' Undecima e Terzadecima.

Riguardo al trattamento grammaticale delle dissonanze, è necessario di considerare la *preparazione* e *risoluzione*, di cui parlasi in articoli separati.

DISSUONARE. Sembra che l' introduzione di questo verbo nella musica sia necessario, applicandolo però solo a' *suoni*, quando formano dissonanza con altri suoni.

DISTONARE, o STONARE dicesi di un cantante o suonatore, allorchè intuona i suoni o troppo acuti o troppo gravi (*v.* STONARE).

DITAL-HARP, *V.* ARPA.

DITIRAMBI, erano danze accompagnate col Canto e colla musica strumentale, eseguite in onore di Bacco. In queste si praticava ogni sorta di laidezze rendute peggiori dallo stato d'ebrietà.

DITIRAMBICO, era nell'antica musica greca un certo stile che si chiamava *bacchico*, essendo dedicato a Bacco. I teoretici mettono il caratteristico del medesimo nell'uso de'suoni medj del sistema. Alcuni lo chiamano anche *Mesoides*.

DITONO. Terza maggiore

DITTANKLASIS, ovvero DITTALELOCLANGE. Tal nome fu dato dal meccanico Müller di Vienna ad un Cembalo da lui inventato nel 1800. Questo è composto di due tastiere in una delle quali le corde sono accordate d'un'Ottava più alta che nell'altra, e fra ambedue trovasi una Lira con corde di budello.

DIVERTIMENTO s. m. Pezzo di musica strumentale d'un genere leggiero e facile, atto a blandir l'orecchio. I *divertimenti* sono ormai fuor di moda, attesochè i nostri buoni Quartetti e Quintetti danno più alimento alla mente.

DIVERTISSEMENT (fr). Questo vocabolo è, propriamente detto, sinonimo del precedente; nella prima metà del secolo passato se n'intese però una composizione per cembalo con pezzi piacevoli che alternavano con melodie di danze. Più anticamente significava nella Francia una danza unita col Canto, che si usava negli atti dell'Opera, ed ancora così si pratica.

DIVISARUM. Nome latino del quarto Tetracordo del sistema greco. *Divisarum extenta*, terza corda del precedente (*v.* GRECI ANTICHI).

DIVISI. Questa parola trovasi alle volte nelle Parti de' primi Violini sopra de' passi interi scritti assieme colle loro Ottave, ed in tal caso indica, che l'esecuzione di tali passi è divisa in due, cioè: uno suona le Note superiori dell'Ottava, e un altro le Note inferiori.

DIVISIONE DELL'OTTAVA, *V.* l'articolo seguente.

DIVISIONE DE' RAPPORTI. Questo è uno de' più importanti oggetti della Canonica, la quale insegna, come si ha da risolvere il rapporto d' un Intervallo maggiore in due o più rapporti d' Intervalli.

Vi sono tre specie per dividere gl' Intervalli: cioè la divisione *aritmetica*, *armonica*, e *geometrica*. Le prime due hanno fra di loro di comune, che il numero maggiore del rapporto si attribuisce al suono fondamentale e gli si dà il posto d'innanzi nel calcolo.

Per dividere un rapporto aritmeticamente, bisogna mettere fra ambi i suoi membri un numero di mezzo in egual distanza del primo e secondo membro del rapporto da dividersi. Tale numero di mezzo chiamasi il divisore aritmetico, e fa sì che il primo rapporto risultante dalla divisione diventa il secondo membro, ed il secondo rapporto diventa il primo membro.

Supposto che si voglia dividere aritmeticamente il rapporto della Sesta maggiore 5 : 3, il numero 4 sarà il divisore aritmetico, come, 5 : 4 : 3, ed il rapporto della Sesta maggiore si scomporrà con tale divisore in ambi i rapporti 5 : 4, e 4 : 3, che corrispondono alla Terza maggiore e Quarta naturale, le quali unite costituiscono una Sesta maggiore p. e. *do mi la.*

Supposto che si voglia dividere aritmeticamente un rapporto tale, ne' cui numeri radicali non entra un numero di mezzo, come p. e. nel rapporto della Quinta 3 : 2, o nel rapporto dell'Ottava 2 : 1; in allora simil rapporto verrà duplicato, triplicato ec. Così p. e. nell'anzidetto rapporto della Quinta 3 : 2 mettasi 6 : 4 col divisore 5, e ne risulterà 6 : 5, e 5 : 4 = alla Terza minore e maggiore. E così pongasi nel rapporto dell'Ottava $\frac{2 : 1}{4 : 3 : 2}$, in conseguenza risulterà 4 : 3, e 3 : 2 = alla Quarta e Quinta.

Non si usano mai i numeri 7. 11. 13. 17. 19. colle loro moltiplicazioni, per la ragione che trovasi nell'articolo RAPPORTO. Quindi la Quarta naturale e tanti altri Intervalli non possono esser divisi aritmeticamente.

La divisione armonica si distingue in ciò che non produce solo rapporti ineguali, ma anche differenze ineguali. 1) Vi si mette per base la divisione aritmetica, tirando una linea sotto i numeri. 2) Si moltiplicano col divisore aritmetico ambi i membri del rapporto da dividersi, ed i prodotti mettonsi sotto la linea. 3) Si moltiplicano fra loro ambi i membri estremi della divisione aritmetica, e questo prodotto dà il divisore armonico, che si mette sotto la linea fra ambi i numeri. Sì dividerà dunque p. e. il rapporto dell'Ottava 2 : 1 nel modo seguente;

2 : 1

4 : 3 : 2 (divisione aritmetica come base),

12 : 8 : 6 (divisione armonica dell'Ottava),

per la quale si scompone nella Quinta e Quarta naturale, giacchè li

rapporti 12: 8, e 8: 6 ridotti su i numeri radicali, danno 3: 2, e 4: 3 cioè: i rapporti della Quinta e della Quarta.

La divisione geometrica distinguesi in ciò, che produce rapporti uguali con differenze ineguali. Vi si moltiplica 1) ogni parte del rapporto con sè stesso, e poi 2) ambe le parti insieme; il prodotto che ne risulta dà il divisore geometrico. Si divide per ciò l' Ottava geometricamente come segue:

$$\frac{2 \;:\; 1}{\underbrace{4 : 2}_{2} \; \underbrace{: 1}_{1}} \quad \text{differenze}$$

Divisione geometrica della Quinta:

$$\frac{3 \;:\; 2}{\underbrace{9 : 6}_{3} \; \underbrace{: 4}_{2}}$$

Si vede che in questa divisione nascono di nuovo differenze ineguali, che rappresentano il rapporto diviso geometricamente, e che questa specie di divisione non è altro che una copula de' medesimi rapporti (*v.* COPULA DE' RAPPORTI).

D LA SOL. Nome del *re* Chiave di Violino, quarta riga, nell' antico solfeggio, essendochè vi si cantava ora la sillaba *la*, ed ora la sillaba *sol* (*v.* SOLMISAZIONE).

D LA SOL RE, era nell'antico solfeggio il *re* Chiave di Violino sotto le righe; per la ragione che sopra tal suono cantavasi ora la sillaba *la*, ora la sillaba *sol*, ed ora quella di *re* (*v.* SOLMISAZIONE).

DO, *V.* l' articolo C. Gio. Maria Bononcini è forse il primo che abbia parlato della sillaba *do*, adoperata invece dell'*ut*. Nel suo *Musico pratico* pubblicato nel 1673 dice: » *S'avverta, che in vece della sillaba* ut, *i moderni si servono di* do, *per essere più risonante* ».

DODICUPLA DI CROMA } *V.* TEMPO
DODICUPLA DI SEMICROMA }

DOLCANO. *V.* DULCANO.

DOLCE (abbrev. *dol.*) Questa parola messa sotto una frase di Canto, indica un'espressione fina, delicata, graziosa e lusinghiera, la quale non esclude un certo vigore nel suono, senza che si vada però al di là del *mezzo forte*.

DOLCINO, o DOLCIANO era ne' secoli addietro il nome del Fagotto, che in allora non era ancora composto di quattro pezzi,

e non avea che due Chiavi. Si usava questo strumento in quattro dimensioni differenti; la più picciola specie chiamavasi *Singel korthol*, la seconda corrispondeva al Fagotto moderno, e le altre due differivano solo di un Tuono.

La parola *Dolciano* significa anche un Registro d'Organo di canne a lingua, somigliante al Fagotto.

DOMINANTE, QUINTA, PRODUCENTE. Tutte queste parole non significano altro che la Quinta di quel Tuono in cui trovasi la modulazione, detta dagli antichi *Quinta toni*.

Sembra che si chiami *Dominante*, perchè *domina* sempre, e s'impiega in un' infinità d'Accordi che non ammettono la Tonica.

Nel Finale dell'*Elisa* di Cherubini trovasi un impiego assai ingegnoso della Dominante. Una campana accordata unisce la sua Nota *la* con varie modulazioni di questo eccellente pezzo.

Il Momigny è uno di quelli che incomincia la Scala armonica ed il suo sistema dalla Dominante e non dalla Tonica.

I teoretici distinguono ancora la *Sopra dominante*, o *Sopra quinta*, dalla *Sotto dominante*, o sia *Sotto quinta*, quale è la Quinta in giù della Tonica, o sia *Quarta toni*.

DOMINANTE (Accordo di). *V.* ACCORDO.

DOPPIA, s. f. Specie di Nota nel Canto fermo (*v.* CANTO GREGORIANO).

DOPPIO, adj. L'impiego di questa parola trovasi negli articoli, ACCIDENTI, COLPO, CONTRAPPUNTO, CORDE, FUGA, GAMBA, NOTE, TRILLO.

DOPPIO IMPIEGO. *V.* ACCORDO DI SESTA AGGIUNTA.

DORIO, adj. *V.* MODO. Ci ha un proverbio latino: *a dorio ad phrygium*. *V.* questo articolo.

DOTTORE DI MUSICA (lat. *Doctor Musices*). Le dignità accademiche della musica si trovano solo in due Università, cioè: in quella di Oxford e di Cambridge in Inghilterra. Una delle dignità è quella di *Baccalare*, come grado inferiore, e l'altra quella di *Dottore*, come grado superiore.

Dietro l'Opera: *Historia et Antiquitat. univ. Oxoniens.* del signor Wood, le dignità accademiche musicali furono introdotte colle dignità accademiche delle quattro Facoltà, subito dopo i tempi di Enrico II.

Colui che secondo gli statuti dell'Università d'Oxford vuol acquistare la dignità dottorale musicale, deve dapprima esser graduato Baccalare. Per acquistare questo grado inferiore gli statuti prescrivono,

l'aver studiato per sette anni la musica teorica e pratica, e l'avere de' documenti in iscritto di Compositori riconosciuti, che attestino la propria abilità. Oltre di che si domanda la composizione di un pezzo vocale a cinque con accompagnamento d'orchestra, il quale si eseguisce nell' accademia, che viene annunciata col suo relativo programma tre giorni prima dell'esecuzione. Per acquistare la dignità dottorale fa d'uopo di continuare per altri tre anni lo studio della musica, e riportarne altre testimonianze di progresso. Al giorno d'oggi non si osservano più esattamente le leggi prescritte dagli statuti, e si dà pure la dignità di Dottore senza esser stato prima Baccalare; sembra anzi che quest'ultima dignità non sia più in moda da qualche tempo in qua.

Giuseppe Haydn, ed il direttore di musica Graf in Augusta, sono quelli che fra i Tedeschi furono creati Dottori di musica ad Oxford.

DRAMMA, s. m. *V.* OPERA.

DRAMMATICO, adj. Epiteto che si dà alla musica imitativa, propria a' pezzi vocali di teatro, come le Opere, e destinata ad esprimere i diversi moti del cuore umano.

DRUIDI. *V.* BARDI.

D SOL RE, era il *re* Chiave di Basso, terza riga, nell'antico solfeggio, essendocchè si cantava su tal suono ora la sillaba *sol* ed ora la sillaba *re* (*v.* SOLMISAZIONE).

DUCTUS CIRCUMCURRENS, RECTUS, ET REVERSUS. *V.* AGOGE.

DUETTINO, s. m. Composizione musicale a due Parti obbligate, per lo più assai breve, ed elaborata con poco artificio.

DUETTO, s. m. Composizione musicale a due Parti obbligate. Vi ha due specie di Duetti: il *vocale* e *l'istrumentale*.

Il Duetto vocale è quasi sempre accompagnato dall'orchestra, o da qualche strumento, come p. e. dal Pianoforte, dall'Arpa, o dalla Chitarra.

Gli stessi sentimenti, le stesse situazioni che nell'Opera danno luogo all'Aria, danno pur luogo a'Duetti, Terzetti, Quartetti ec., i quali per così dire non sono altro che Arie a più voci. La sola differenza che vi si osserva è, che animando il concorso degl'interlocutori il discorso musicale, il Compositore non trovasi in obbligo di ricorrere sì sovente al Canto strumentale, a' tratti d'orchestra, per far riposare il cantante e dargli tempo di prender fiato.

Nel Duetto vocale dell' Opera conviene distinguere, se la situazione

degli attori sia perfettamente d'accordo, e se esprimano i loro sentimenti in ugual modo; in allora uno stesso Canto alternativo, ed un Canto che nell'unione di ambe le voci procede per Terze o Seste, può convenire assai bene, e riuscire anche di grande effetto. Ma tutto ciò non può aver luogo, se il Duetto viene eseguito da persone di carattere e d'affetto differenti; in questo caso il Canto alternativo non può essere lo stesso (a meno che non sia modificato da un diverso accompagnamento), nè l'andamento per Terze e per Seste è applicabile all'unione delle due voci. Il vero Compositore dotato d'ingegno saprà nondimeno unire le Parti in modo che nasca un sommo effetto, modificando l'individuale sentimento di ciascheduna con certi passi melodici, introducendovi in ispecie qualche imitazione, qualche tratto di Contrappunto ec., avendo riguardo all'unità della melodia.

Onde produr un miglior effetto col Duetto, Rousseau crede di dar un importante consiglio a' poeti ed a' compositori, suggerendo di servirsi sempre di due voci uguali, e preferendo quelle di Soprano; mille esempj contrarj valgono però a confutarlo, ed anzi molti conoscitori del bello pretendono, e forse con ragioni preponderanti, che la voce di Tenore abbia la prerogativa nell'espressione del commovente.

Il Duetto strumentale è composto soltanto di due Parti recitanti dietro le stesse regole della Suonata; quindi si potrebbe considerarlo come una Suonata dialogizzata. Si divide in due, tre o quattro pezzi di caratteri differenti. Ognuna delle due Parti ha il carattere di principale, ovvero s'accompagnano alternativamente le loro melodie, e si distinguono con ciò da quei *a Soli* accompagnati soltanto col Basso fondamentale.

Egli è solamente verso la fine del secolo XVII, che una specie di *Duetti da camera*, assai dotta e ben lavorata, cominciò ad essere in favore. I primi furono composti dal Bononcini, pubblicati a Bologna nel 1691. Subito dopo ne composero l'Ab. Steffani, Clari, Haendel, Marcello, Gasparini, Lotti, Hasse, Durante, la cui maggior parte meritarono piuttosto il nome di studj anzichè di Duetti; quelli di Durante ebbero la preferenza sopra tutti.

Il P. Martini fa una differenza fra il *Duo* ed il *Duetto*. Il Duo è composto in tutto il rigore dello stile di Cappella, ed in esso non entrano che Note bianche senza alcun accompagnamento di Basso. Il Duetto contiene anche delle imitazioni e Fughe, ma è sovente composto di Note nere, ed accompagnato dal Basso continuo dell' Organo, o del Cembalo.

I Duo serj di Leo, Vinci, Pergolese, erano composti di un primo movimento lento, dialogizzato in principio, poscia unito a due voci; veniva in appresso, come nelle Arie di quel tempo, una brevissima seconda parte, sovente con movimento più vivo; dopo si ricominciava la prima parte tutta intera. Piccini, Paesiello ed altri diedero poi varie altre forme al Duetto.

DULCANO, o DOLCANO. Nome di un antico Registro d'Organo di canne d'anima di 4 o 8 piedi, somigliante al Flauto. Il Registro, detto *Dulciano*, appartiene a quelli di canne a lingua. *V.* DOLCINO.

DUO, s. m. *V.* DUETTO.

DUODÉCIMA, s. f. Intervallo di dodici suoni, o sia la Quinta dell'Ottava. Esso conserva sempre il nome di Quinta, in qualunque distanza si ritrovi; nel solo Contrappunto doppio porta il nome di Duodecima per la medesima ragione esposta nell'articolo DECIMA.

Dicesi anche *Duodecima* un Registro d'Organo. *V.* ORGANO.

DUPLA DI MINIME. } *V.* TEMPO.
DUPLA DI SEMIMINIME. }

DUPLA SESQUIALTERA. }
DUPLA SESQUIALTERA TERZA ec. } *V.* RAPPORTO DEGLI INTERVALLI.
DUPLA SUPERBIPARZIENTE TERZA ec. }

DURANTISTI. Nell'epoca che Leo e Durante dirigevano l'uno il Conservatorio della *Pietà*, e l'altro quei di *Loreto*, e di *S. Onofrio*, si erano formate due grandi fazioni, quella de' *Durantisti*, e quella de' *Leisti*, contraria l'una all'altra relativamente al sistema della composizione. I primi l'aveano colla modulazione e l'effetto, ed i secondi colla ricchezza degli Accordi. La prima fazione trionfò.

DURO, adj. Si chiama così nella musica tutto ciò che urta l'orecchio colla sua asprezza. Vi sono delle voci dure e mugolanti, istrumenti aspri e duri, composizioni dure. La durezza del Bequadro gli fece dare altre volte il nome di *B duro*. Vi sono degl'Intervalli duri, e tali riescono in generale tutte le cattive relazioni; vi sono pure degli Accordi duri, delle transizioni dure ec. (*v.* anche gli articoli CANTO DURO, CANTO B DURO).

La durezza prodigalizzata offende l'orecchio, e rende una musica disaggradevole; ma usata con arte e prudenza serve di chiaroscuro ed aggiunge all'espressione.

DUTKA, o SCHWERAN. Antichissimo strumento da fiato russo, formato da due zuffoli uniti di varia grandezza, che hanno una sola imboccatura, e tre fori cadauno.

DUX. Tema principale di una Fuga (*v.* FUGA).

E

E. Terza corda della Scala diatonica, e quinta della Scala diatonico-cromatica, che nel Solfeggio chiamasi *mi, o E la mi.*

EBREI (Cenni storici sulla musica degli). Egli è affatto impossibile d'avere una giusta e sicura idea della così vantata musica degli antichi Ebrei. Nessun antico storico, la stessa Bibbia non dice altro che la loro musica è stata molto magnifica, espressiva, in somma, eccellentissima. Non resta dunque altro mezzo che di raccogliere le notizie relative ne' libri sacri, ed in alcuni pochi scrittori antichi, e di pronunciare poi con qualche probabilità un giudizio su tutto ciò che concerne la musica loro.

Gli Ebrei si presentano nella storia sotto varie forme. In sul principio vissero come un popolo errante per un mezzo migliajo d'anni, cioè: da Abramo a Mosè nella Palestina, in Egitto, e nell'Arabia; poscia vennero governati democraticamente per un altro mezzo migliajo d'anni, da Mosè sino a Saulle; in appresso il loro Stato diventò monarchico per un altro mezzo migliajo d'anni, essendo governati dai Re, da Saulle sino a Zedekia, dapprima uniti, poscia divisi in Israele e Giuda; quindi furono fatti tributarj degli Assirj ed Egiziani, e condotti da' Caldei come prigionieri a Babilonia, e finalmente sparsi come esuli in tutto il Mondo. Fra tante differenti forme politiche del popolo ebraico, il solo periodo monarchico poteva essere favorevole alla coltura della loro musica, e lo era diffatti in modo che in ispecie sotto il regno di Davide e di Salomone superò di molto quella di tutti gli altri colti popoli dell'antichità. Resta ora a vedere quale era lo stato della musica ebraica in queste varie epoche.

Siccome Mosè comincia la sua Storia colla creazione del Mondo, così si è avvezzo di andar al di là de' tempi d'Abramo nella Storia delle arti ascritte agli Ebrei. Quel legislatore chiama Iubal *il padre di quelli che sonarono il* Kinor *e l'* Ugab, che vuol dir forse il primo o più eccellente sonatore od anche l'inventore di tali strumenti, fors'anche il maestro di quelli che li sonavano. Ognuno poi ha tradotto le parole *Kinor* e *Ugab* a suo modo, chi con Arpa e Organo, chi con Cetra e Organo, chi con Cetra e Liuto; gli Arabi con Timpano e

Cetra, i Francesi con Violino e Organo, e gli Ebrei moderni con Violino e Piffero, di modo che nulla si può dire di preciso sulla forma e qualità di tali strumenti.

Dopo la notizia data da Mosè dell'invenzione della musica e di alcuni strumenti per opera di Iubal, non si fa più menzione alcuna di esecuzione musicale nella Bibbia. Ciò ha però luogo più di sei secoli dopo il gran diluvio, all'occasione della fuga di Giacobbe da Labano.

Un passo della Genesi (XXXI. 26. 27) s'esprime così: » *E Labano disse a Giacobbe, cosa hai fatto di rubarmi il cuore, e di rapirmi le figlie come prigioniere? perchè sei fuggito segretamente, m' hai derubato, e non mi dicesti nulla? io t' avrei accompagnato con gioja, con canti, al suon di Tamburino e d' Arpa* »? Da questo passo rilevasi per altro (se mai la traduzione di *Tof* e *Kinor*, che si legge nel testo ebraico, con Tamburino e Arpa fosse giusta), che in quei tempi v' erano già due specie di strumenti, cioè: da corda e da percossa. Il P. Martini conchiude persino da questo passo sopra tre specie di strumenti, mettendo la *voce* nel novero di strumento da fiato... » *anzi*, così si esprime, *penso che ciò possa servirci d' una nuova conferma de' tre generi di strumenti da* fiato, *da* corde, *e da* percussione, *qui sopra abbastanza indicati* (*Storia della musica*. T. I, p. 26).

Non si può nemmeno farsi una grande idea della musica ebraica incominciando da' tempi di Mosè. Egli era educato nell' Egitto; tutto ciò che colà poteva aver imparato era sulla guisa egiziana, locchè probabilmente non vuol dir molto; come si vedrà nell' articolo EGIZIANI. Dalla storia di Labano e Giacobbe sino al passaggio del Mar Rosso, epoca di circa 248 anni, la Bibbia non contiene nessuna particolarità musicale. In tale occasione Mosè ed i figli d' Israele cantarono un Inno indirizzato all' Essere supremo (*Esodo XV*), e Mariam la profetessa, sorella d' Aronne, prese in mano un Tamburino (Tof), e tutte le donne la seguirono coi Tamburini, formando de' cori di danza (*ibid.* 20). Essa cantava alla lor testa, e ciò è una prova antica dell' ammissione delle donne nelle cerimonie religiose, e di una musica vocale accompagnata da strumenti e danze. Un esempio della musica e della danza impiegata in un' altra cerimonia, leggiamo all' occasione che il popolo, nell' assenza di Mosè, obbligava il fratello di lui, Aron, ad innalzare un vitello d' oro, per adorarlo, all' imitazione del bove *Apis;* Mosè al suo ritorno al campo, li trovò cantando e ballando innanzi a quest' idolo.

Ad eccezione del Tamburino di Mariam, non si vedono durante

tutto il reggimento del legislatore degli Ebrei altri strumenti che la Tromba. Pare ch' egli fosse occupato di troppi oggetti, perchè potesse avere una cura particolare per la musica; quindi l'impiegava solo ne' suoi rapporti colla Religione e coll'arte militare. Ecco dunque la Tromba nel giubileo, le due trombe d'argento per radunare il popolo, e far levare il campo; ecco la festa delle trombe nel mese di settembre (*). Le Trombe d'ariete, adoperate molto tempo dopo all' assedio di Gericò, erano forse meno strumenti musicali che segnali militari, destinati a regolare la marcia degli assalitori, ed a spaventare il nemico.

Dopo la morte di Mosè e di Giosuè, vale a dire ne'tempi de' Giudici, gl'Israeliti venivano sovente inquietati dai loro vicini, di modo che per la durata di quattro secoli non v'è parola di musica, toltochè di un Cantico od Inno eseguito dalla profetessa Debora e Barak (GIUDICI V.). È notabile che tal Inno contiene già delle trasposizioni e ripetizioni da far quasi credere, che fin da quei tempi non si cantasse più sillabicamente, ma che già vi fosse una certa specie di melodia estesa. Circa un secolo dopo tal avvenimento, troviamo una nuova prova che le donne ebraiche s'occupavano sovente della musica, e che non di rado ne facevano un uso pubblico. A chi non è noto la tragica fine dell'infelice figlia di Iefte, la quale, dopo aver intesa la vittoria di suo padre sugli Ammoniti, gli veniva innanzi con Tamburini e danze?

Da quel tempo in poi sino all'incoronazione di Saulle (1090 anni avanti G. C.), la Bibbia non fa più menzione di alcuna specie di musica, nè di strumenti musicali, eccetto della Tromba adoperata nelle imprese militari. Samuele, profeta ed ultimo Giudice degl'Israeliti, si rendette notabile prima dell'incoronazione di Saulle. Egli fondò delle scuole, o collegi di profeti, ne'quali, sotto la sua direzione, s'insegnava particolarmente la letteratura ebraica, che in allora consisteva nella poesia e nella musica. Gli esempj citati dalla Bibbia dell'unione della musica coll'arte di profetizzare sono numerosi assai; si profetizzava non solo sotto l'accompagnamento della musica, ma colla

(*) Cioè il mese di *Tisra*, che è il settimo nel calendario ebraico. La rigorosa osservanza del Sabath in ogni settimo giorno, innalzò il numero sette ad un numero sacro fra gl'Israeliti. Quindi non solo fu santificato il settimo giorno, ma anche la settima settimana, il settimo mese, il settimo anno, ed il quarantanovesimo anno, numero che nasce dalla moltiplicazione del sette col sette. E tale numero è venerato assai anche in alcuni altri riti religiosi.

stessa musica (*Cronic.* L. I, cap. 25). Gl'Israeliti aveano simili collegi di profeti in varj altri paesi: a Najoth, in Rama, a Bethel, a Ierico, a Gilgal, ed a Gerusalemme. Sotto il governo di Saulle vediamo l'influenza della musica sul suo talento di profetizzare (*Sam. I,* Cap. X, 5-6) e sulla sua melanconia (*ibid.* Cap. XVI 14-23), il che prova che gli antichi popoli in generale, e gli Ebrei in ispecie avevano una grande opinione dell'influenza della musica sul corpo umano.

Sotto il regno di Davide (1058 anni prima di G. C.) la musica ebraica prosperava sempre di più, ed egli rese per così dire Gerusalemme il centro del culto divino. Il primo e secondo trasportamento dell'Arca si fece sempre al suono di gran numero di strumenti (*Samuele,* L. II, cap. VI, 5-14). Leggesi inoltre ne' cap. XV, XVI, XXIII del primo libro delle *Croniche* un'esatta descrizione del modo con cui Davide ha ordinato il suo Coro musicale. Chenanja era il maestro di Canto. Hema, Asaph, e Ethan (o Iedethum) erano i primi maestri di Cappella. Ognuno di loro avea sotto di sè 24 maestri di Cappella secondarj; ma il numero de' cantanti e de' suonatori era di *quattromila*, fra cui dugento ottanta otto musici dotti (*ivi*, cap. XXIII, 5, e cap. XV, 7). Quest'ultimi erano divisi in 24 ordini, e subordinati a 24 maestri di Cappella secondarj, e dovevano istruire gli altri nei principj musicali. Non si sa per altro positivamente, se questo Coro musicale, od almeno i cantanti, fossero composti esclusivamente di Leviti, o se vi entrassero anche delle donne e de' ragazzi.

Per quanto poi fosse coltivata la musica sotto il regno di Davide, niente è paragonabile collo stato e colla magnificenza della medesima sotto il regno di Salomone, che può dirsi il secolo d' Augusto degli Ebrei. La prima opera importante da lui intrapresa fu la costruzione del Tempio, per la di cui magnifica e splendida consacrazione fece fabbricare un' incredibile quantità di strumenti musicali. Giuseppe enumera a tal uopo 40,000 Arpe, altrettanti Sistri d'oro, 200,000 Trombe d'argento, e 200,000 cantanti, in tutto un Coro musicale di 480,000 persone. Salomone è il primo Re dell' antichità, il quale dice d'aver avuto, oltre la sua numerosa musica del Tempio, una propria Cappella di Corte, che nulla avea di comune co' Leviti, come si rileva dal Cap. II. 8. del suo *Predicatore*. Salomone fu parimente poeta, e compose all' occasione delle sue nozze colla figlia del Re egiziano Vaphres, il bel epitalamio conosciuto sotto il nome di *Cantico de' Cantici*. Molti Padri della Chiesa sono d'opinione che venisse eseguito musicalmente, il che non è tanto improbabile, poichè 1) Sa-

lomone avea, come si disse, la sua propria Cappella, atta benissimo ad eseguirlo, e 2) perchè tutto il pezzo è veramente drammatico, ed invero appartiene al genere pastorale.

Subito dopo la morte di Salomone il suo regno fu diviso in quello di Giuda, e d'Israele. Da quell'epoca sino a Zedekia, ultimo Re di Giuda, non si legge verun avvenimento musicale, nella Bibbia, relativo ai progressi della coltura musicale; anzi varj passi allusivi alla medesima, particolarmente ne' Profeti, dimostrano il contrario. Finalmente Nabuccadnezar conquistò e distrusse circa 600 anni prima di G. C. la città di Gerusalemme, e condusse prigionieri il Re Zedekia e la maggior parte del popolo ebraico in Babilonia. Questa cattività diede agli Ebrei l'ultimo colpo, e durante 70 anni ebbero il tempo di dimenticare le loro cerimonie ed i loro Canti. Tale dolorosa dimenticanza è dipinta in modo commovente nel Salmo 187, *Super flumina Babilonis* ec. Ristabiliti nella loro città, ma subito dopo caduti in cattività una seconda volta, poscia liberati, indi successivamente vinti dagli Egiziani, da'Persiani e da'Romani, gl'infelici Ebrei non avean più nè il potere nè l'ozio necessario per coltivar le arti.

Gli Ebrei non impiegavano solo la musica nelle sacre cerimonie, ma ne facean anche uso, come tutti gli altri antichi popoli, ne' banchetti, ne' funerali e nella festa della raccolta istituita da Mosè, come lo dimostrano varj passi del Vecchio Testamento a ciò relativi. Molti autori sono d'opinione che i Salmi 8, 80 e 83 fossero composti da Davide per essere cantati durante le vendemmie. Importante era pure l'incarico de' Leviti nelle battaglie onde animare i combattenti, e spaventare il nemico colle loro voci e colle loro trombe, e decider così della vittoria; tale era anche l'ufficio de' Bardi presso gli antichi Galli, Germani e Bretoni (*v.* BARDI).

Gli Ebrei aveano, se mai si può fidarsi delle notizie de' Talmudisti, un numero di strumenti molto maggiore di quello che in oggi possediamo. Nell' Opera intitolata *Scilte haghiborim* si fa montare tale numero ne' tempi di Davide e di Salomone a *trentasei*. Nella Bibbia non se ne trovano altro che *sedici*, cioè: sette ne' libri di Mosè, quattro in quelli de' Giudici, di Samuele, delle Croniche e de' Profeti, e finalmente cinque in Daniele, e quasi tutti trovansi ne' Salmi di Davide. Un esatto esame della vera qualità di tali strumenti è difficilissimo, mentre i molti scrittori che trattano di questo oggetto, si scostano tanto e nella traduzione e nella descrizione de' medesimi, che non si potrà mai sperare d'acquistare un positivo grado di certezza

fra tanta confusione d'idee. Tutto ciò che sappiamo di certo si è, che gli Ebrei hanno avuto tre differenti classi principali di strumenti musicali, cioè: *strumenti da corda, da fiato,* e *da percossa.* La classe degli strumenti da corda, compresa sotto la denominazione *neghinoth* si lascia di nuovo dividere in tre specie 1) *kinor,* 2) *nebel* e *assor,* 3) *minnim, michol,* e *scialiscim.* Gli strumenti da fiato si possono dividere in cinque specie: 1) i Flauti *chalil* e *nekabim,* 2) i Corni *keren* e *sciofar,* 3) le Trombe *chazozra* colle sue specie, 4) *sumphoneia,* e 5) *maschrokita* e *magrefa.* Le specie degli strumenti da percossa erano 1) i Timpani *tof* e *manaim,* e 2) i Cimbali *zelzelim* o *tselselim* e *methsiloth* (*v.* i rispettivi articoli di tali strumenti).

Quasi tutti gli scrittori sull'antica musica ebraica esagerano molto l'eccellenza della medesima, ed uno de' recenti, Saverio Mattei, dichiara come impostori quelli che sono d'opinione differente. Paragonando però il grado di coltura degli antichi Ebrei, i loro costumi ed altre circostanze coll'imperfezione de' loro strumenti, molti de' quali sembrano essere tuttora in uso nell' Oriente, si troveranno fondate ragioni per dubitare assai di quella vantata eccellenza. Nè la lingua ebraica, per quanto non si possano negare le bellezze delle sue poesie liriche, è favorevole al Canto; quindi è probabile che i loro Canti popolari fossero altrettanto rozzi quanto la loro lingua. Non si sa nemmeno con certezza se gli antichi Ebrei abbiano avuto una notazione musicale. Ordinariamente si credono gli accenti ebraici altrettante Note musicali, e l'autore dell' Opera *Scilte haghiborim* pretende che fossero assai più comodi che la posteriore solmisazione, imperocchè un accento ebraico dinota un' intera frase musicale. Ma tale prerogativa sembra appunto dimostrare la loro imperfezione, essendo essi per la musica ciò che la scrittura geroglifica è per la lingua. Oltre a ciò è ancora incerto se questi accenti fossero già conosciuti dagli Ebrei antichi, o un'invenzione degli Ebrei moderni. Siffatti accenti dividonsi in *prosaici* e *metrici;* i primi servono alla buona lettura; i secondi costituiscono le proprie Note musicali, e consistono in punti, archi, lineette ec. come: ~ : ∴ / \ < ξ // ∩ ed altri, i quali trovansi ora sopra, ora sotto la parola. Ognuno de' medesimi ha un proprio nome, come p. e. *cadma, scialsceleth* ec., ed esprime una frase musicale di due, tre, quattro e più Note in movimento lento e veloce; gli accenti composti, come p. e. *sarca segol, sakef koton, sakef godol, soff posuk* ec. esprimono due frasi. Qualunque poi sia stata l'antica notazione musicale ebraica, sembra ch'abbia servito piuttosto alla giu-

sta interpunzione e declamazione (forse a guisa della declamazione musicale delle Antifone nelle nostre chiese); giacchè vediamo tali accenti non solo aggiunti a poesie che sembrano destinate al Canto, ma altresì ai libri profetici e storici, e persino a tali che non contengono altro che nomi di persone, ed in verun modo appropriati al Canto. Il Rabbino Zamora (*v. Hist. de la mus. et de ses effets.* Tom. I p. 69) insegna anzi il modo come tali libri venivano cantati anticamente nel tempio. Si cantavano i cinque libri di Mosè con voce piena e dolce, i libri profetici con accento rozzo e patetico, i Salmi di Davide con una aria grave e con estasi, i proverbj di Salomone con una maniera insinuante, il Cantico de' Cantici coll' espressione di gioja e d' allegria, ed il Predicatore in modo serio e severo; locchè prova che tale Canto non era altro che una declamazione musicale.

ECBOLE (lat. *Projectio*), era anticamente un accidente, che accresceva di cinque quarti di Tuono la Nota cui precedeva.

ECCEDENTE, adj. *V.* ACCRESCIUTO.

ECCEZIONE, s. f. Antico è il proverbio, che *ogni regola ha le sue eccezioni.* Sembra però che questo si avveri più particolarmente nelle regole musicali stabilite dagli antichi (ed anche da' moderni) intorno al Contrappunto ed alle progressioni armoniche, di modo che il P. Martini nel suo *Saggio fondamentale pratico di Contrappunto sopra il Canto fermo,* mentre stabilisce le regole di questo stile, non esita ad asserire, che *le eccezioni usate a tempo e loco sono il più bel pregio dell' arte* ec. (*v.* p. XXXII). Varj recenti autori alemanni, fra cui in ispecie G. Werber, si sono dati ingegnosamente molta cura non solo di semplificare codeste regole, e ridurle a poco numero e ben adattate alla natura, al raziocinio ed alla filosofia, ma di mostrare anche l' insussistenza di certe progressioni armoniche proibite (*v.* anche LICENZA).

ECLEPSIS. Intervallo discendente.

ECLYSIS (lat. *Dissolutio*) accidente dell' antica musica greca, il quale facea calar il Tuono di tre quarti.

ECMELIA (da εκ, e μελος), suono senza melodia, o sia la voce parlante, a differenza di *Emmelia,* (da εν, e μελος), che significa il suono del Canto. Quest' ultima parola indica pure un certo ballo, introdotto nelle tragedie.

ECO, s. m., (da ἦχος, suono). Suono rimandato o riflesso da un corpo solido di un dato luogo, che si ripete e si rinnuova all' orecchio. Si chiama anche *Eco* lo stesso sito, ove la ripetizione si fa sentire.

Siccome i raggi della luce, così pure i raggi sonori si spandono in tutte le direzioni, e vengono riflessi da certi corpi duri che toccano. Se tal corpo trovasi tanto vicino al sito ove nasce il suono, che quest' ultimo perduri tuttora nel tempo che la sua ripetizione colpisce il nostro orecchio, in allora non si sentirà altro che il rinforzo del suono. Quindi è che lo stesso strumento risonerà più forte in una stanza a muri nudi, che in un' altra guernita di tappeti e di quadri. Ma se un tal corpo trovasi tanto lontano dal sito in cui ha luogo il suono, in modo che l' originario suono sia ormai cessato prima che la corrente d' aria sonante arrivi a quel corpo, ed abbia di nuovo colpito il nostro orecchio, allora si sentirà separatamente il suono originario ed il suono riflesso, qual ultimo porta il nome d' *Eco*.

Vi sono de' siti che ripetono più volte il suono, e per conseguenza devono esistere più corpi in varie lontananze che riflettono il suono. Un Eco moltiplicato per ben venti volte, abbiamo qui in un sito distante circa due miglia da Milano, detto la *Simonetta*.

L' Eco ripete per lo più i singoli suoni, o le brevi sillabe all' unisono. Vi sono però de' luoghi, in cui l' Eco ripete con varj intervalli, come p. e. nella villa Rosneath, situata vicina ad un lago presso Clyde in Inghilterra, distante 17 leghe da Glascow, l' Eco ripete per la prima volta ogni suono o sillaba di una Terza più bassa, e poscia altre due volte di un Tuono più basso ancora.

Il nome d' Eco s' applica anche in musica a quella sorte d' Arie o pezzi ne' quali all' imitazione dell' Eco si ripetono certi passi, diminuendone l' intensità del suono. Così Paisiello l' ha adoperato con varie riprese raddoppiate nella sua *Proserpina*, e Mayr nell' *Elisa;* varj abili sonatori producono l' Eco con molta illusione e piacere col Corno, col Flauto, col Clarinetto ec.

Eco dicesi pure un *Registro d' Organo*, ovvero un *Secondo Organo*, posto in una distanza maggiore, o nascosto, onde il suono riesca più piano e più dolce, e perciò imitante l' Eco naturale; come anche s' imita l' Eco mediante l' alternativa di Registri forti con de' Registri dolci, ripetendo su questi le picciole frasi proposte su i primi.

Alcuni autori chiamano parimente *Eco* la risposta de' Canoni (*).

EDICOMOS. Danza accompagnata dal Canto presso gli antichi Greci.

(*) Sussiste tuttavia in Siracusa il famoso carcere, detto *l' Orecchio di Dionisio il tiranno*. Colà il rimbombo che fa la voce con un Eco rarissimo, ha dato, come credesi, occasione all' invenzione del Canone (*Relata refero*).

EDILI, erano al tempo de' primi Imperatori romani que' Censori, i quali oltre l'ispezione degli edifizj pubblici di cui venivano incaricati, dovevano anche esaminare ed approvare tutte le commedie e composizioni musicali, prima della loro esecuzione.

EFESIE, o ARTEMISIE. Feste celebrate dagli antichi Greci ad Efeso, città dell'Asia Minore, in onore di Diana. In tali feste aveano luogo concorsi musicali. Sotto il governo dell'Imperatore Vespasiano vi furono anche introdotte altre feste chiamate *Barbilee*.

EFFETTO, s. m. L'effetto è, secondo Rousseau, un' impressione aggradevole e forte, che un'eccellente musica produce sull'orecchio e sullo spirito dell' uditore. Questa definizione non è del tutto giusta, mentre una musica ch' esprime il terrore, l'agitazione, la vendetta, l'agonia, una Messa da morti fa ugualmente un grande effetto; e se quest' ultimo consistesse nell'aggradevole, si dovrebbe escludere per così dire dalla musica il Modo minore, ed i pezzi scritti nel medesimo, i quali per lo più non sono tanto grati all'orecchio. Siccome poi l'Effetto al par del gusto, è una cosa relativa, che dipende dall'organizzazione fisica dell' uditore, dal grado di coltura in generale e della musica in ispecie ec.; così la stessa musica non agirà sempre in egual modo sopra tutti, e per conseguenza non sarà sempre eccellente per tutti. Prescindendo però da quest' ultima riflessione, si potrebbe forse dire, che l'Effetto è una sensazione forte ed analoga ad un dato sentimento, prodotta mercè i suoni regolati sull'anima dell' uditore; talmente che si comprenderanno pure sotto il nome di *cose d'effetto* tutte quelle, in cui la sensazione prodotta sembra superiore a' mezzi impiegati per eccitarla.

Si può dire che le combinazioni dell'Effetto vanno all'infinito. Imperciocchè l'Effetto, preso semplicemente, è relativo alla varietà delle voci, degli strumenti, de' Tuoni, de' Modi, del Tempo, del ritmo, della melodia, dell'armonia, dell'accompagnamento, del carattere, dell'accento ec., e da questi nascono poi innumerevoli effetti composti. Il darne delle regole, è altrettanto impossibile quanto vi sia dell'Effetto senza Canto; il tutto sta di saper cogliere il momento opportuno per impiegarlo con destrezza, e di non esserne prodigo.

EFFETTO TEATRALE. *Qui ne connoît l'illusion du théatre? qui ne sait qu'une situation intéressante, une nouveauté brillante et hasardée, la seule voix d'une actrice suffisent pour tromper quelque tems le pubblic?* QUELLE DISTANCE IMMENSE ENTRE UN OUVRAGE SOUFFERT AU THÉATRE ET UN BON OUVRAGE (Voltaire)?

Il teatro è il paese delle illusioni; tutto vi si trova disposto per rapir il cuore, ed allorchè si previene a rendersene padrone, diventa facil cosa di ottenere un'indulgenza plenaria per tanti errori. L'occhio abbagliato ed accecato da quadri ricchi e variati contempla le masse, e non si ferma a' particolari; l'attempatella di cinquant'anni può farci credere col bianco e rosso d'essere tuttora nella primavera. L'occhio si lascia ingannare: l'orecchio sarebb' egli forse più delicato?

Le rappresentazioni sceniche hanno per noi un'attrattiva tanto possente, che i sentimenti, le idee, le passioni, le situazioni, l'esecuzione procurano sovente una fama ad un Duetto ad un Terzetto ec. che non hanno mai meritata. Sostenuto talvolta il Compositore mediocre da un libro pieno di spirito e di finezze, occupa per qualche tempo il pubblico, e riesce anche coll'ajuto de' Giornali a farsi una specie di fama fra il volgo. Tal Opera, che nulla ha da fare colla poesia e coll'azione, fa un effetto prodigioso sulla scena, viene accolta con entusiasmo, e fischiata dall'Europa musicale. Si privi la zerbinotta del suo belletto, e si vedrà cosa le resta delle sue attrattive.

Altra cosa è lo splendor abbagliante della falsa gemma e quello tramandato dal vero brillante; lo sfarzo esteriore ed il brio intrinseco; la luce delle assordanti batterie de' fuochi artificiali, ed una vaga ben disposta illuminazione; un pugno d'orchestra contro il timpano auricolare, ed una sola Nota che rapisce; la forza della massa, e la forza della dizione; la smorfia e la grazia; la musica che muove le gambe, e quella che muove il cuore, l'applauso temporaneo, e l'immortalità.

EGERSIS. Poesia, cantata anticamente dagli sposi novelli all'alzarsi dal letto.

EGIZIANI (cenni storici sulla musica degli). Egli è opinione generale che l'Egitto sia il più antico paese, in cui si esercitassero le scienze e le lettere; almeno non sono rimaste di nessun altro paese più antico della Terra testimonianze così autentiche di antichi autori degni di fede, come di questo. L'Egitto era già ne' tempi d'Abramo un Regno possente, mentre gli Ebrei costituivano soltanto una picciola nazione.

Quasi tutti i popoli ascrivono l'invenzione delle arti e scienze ai loro primi dominatori; ciò fanno anche gli Egizj, coll'attribuire l'invenzione di tutte le loro arti ai primi loro dominatori, ad Osiride, ad Iside, a Mercurio o Ermete ec.

Lo storico ebraico Filone e Clemente Alessandrino asseriscono che

Mosè ha imparato dagli Egizj l'aritmetica, la geometria e la musica. Lo stesso Pitagora deve a' sacerdoti egiziani la maggior parte delle sue scienze, e particolarmente quella della musica (*Diog. Laert. in vit. Pithag.*). Si può quindi conghietturare che almeno le prime e più semplici dottrine dell'armonia, o la dimensione de'suoni e le leggi de'loro rapporti fossero parimente l'invenzione di questo popolo. Vero è che alcuni autori pretendono che la divisione dell'Ottava in dodici Semituoni fosse già nota nella China, molto tempo prima di Pitagora e di Mercurio, e persino prima dell'esistenza de' Sacerdoti egiziani; ma tale opinione merita tanto meno fede alcuna, quanto che l'Era chinese è già in sè molto più favolosa ancora dell'Era egiziana. La maggior parte degli Storici, incominciando da Diodoro sino a'tempi recenti, pretende altresì che gli Egiziani disprezzassero la musica, considerandola non solo come inutile, ma anche come nociva; tale asserzione viene però confutata dalla testimonianza di Platone, il quale trovavasi nell'Egitto alcune centinaja d'anni prima di Diodoro; dalle testimonianze dello stesso Diodoro, il quale in alcuni passi della sua *Bibliot. stor.* contraddice sè stesso; e finalmente da Erodoto, il quale è più antico di ambedue. Quest'ultimo asserisce che gli Egizj furono i primi inventori delle feste e delle cerimonie in onore degli Dei, e parla molto dell'uso della musica in tali occasioni.

Poco di positivo si può dire sulla qualità interna della musica egiziana. Tutto ciò che ne accennano alcuni pochi scrittori, in ispecie Roussier, non è altro che una conghiettura, e nulla più. E se Roussier stabilisce un sistema musicale egiziano, paragonandolo persino al nostro, per mostrare la differenza d'ambidue, egli stesso confessa in fine di non voler garantire l'autenticità del medesimo. Onde però mostrare sopra quali fondamenti il così detto sistema musicale egiziano fosse fondato, è d' uopo osservar primieramente che gli Egizj trovavano una certa corrispondenza fra i suoni della loro Scala e l'ordine de' Pianeti, de' giorni della settimana e delle ore del giorno. Tale corrispondenza de'rapporti de' suoni fondavasi soltanto sulla somiglianza delle distanze che si osservano in quegli oggetti. Così p. e. trovavano che il suono più grave e più acuto della loro Scala aveano lo stesso rapporto tra di loro che il Pianeta più distante Saturno colla Luna, che è la più vicina alla Terra. Lo stesso dicasi del loro paragone de' suoni co'giorni della settimana. Roussier ascrive agli Egiziani una Scala diatonica come la nostra; ma chi lo prova? è ella forse la sacra fede che gli antichi, e particolarmente gli Egizj aveano nel nu-

mero sette? Dione Cassio di ciò non parla. E non prova la Lira a tre corde, inventata secondo Diodoro da Mercurio, e l'allusione di queste tre corde alle tre stagioni, che gli Egizj poterono anche deviare nella loro divisione del sacro numero sette? I Greci, allievi degli Egizj nella musica, non sapevano dividere i suoni della Scala in Ettacordi: la divisione tetracordale era il sommo grado a cui siano saliti. Persino ne' tempi recenti bisognò contentarsi per interi secoli del non naturale Esacordo, e costò molto travaglio e fatica prima che si abbia potuto scoprire, che la divisione d'Ottava sia la più naturale e la più comoda.

Il rapporto della Scala egiziana alle ore del giorno, è un po' più complicato d'ambi i precedenti. Il tutto serve piuttosto di prova, che gli Egizj erano speciali amatori di allegorie e di giuochi misteriosi, locchè oscura la cosa anzichè renderla chiara. Chi è amante di tali speculazioni, trova pascolo abbastanza, parte nell' Opera di Roussier, intitolata: *Mémoires sur la musique des anciens*, e parte nelle *Lettres à l'auteur du Journal des beaux arts et des sciences*. Qui basti accennare le allegorie de' due primi rapporti.

Gli Egiziani nel far corrispondere un Pianeta ad ognuno de' giorni della settimana, li avevano disposti di quattro in quattro per formare un' armonia che si dice *Quarta*. Eccone la spiegazione.

I suoni della loro Scala corrispondevano alle Note della nostra, disposte in questo modo: *si do re mi fa sol la*, e la loro corrispondenza a' sette Pianeti era stabilita nell' ordine seguente:

si	*do*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
Saturno,	*Giove*,	*Marte*,	*il Sole*,	*Venere*,	*Mercurio*,	*la Luna.*

Allorchè si forma da questi suoni, cominciando da *si*, un ordine di quattro, ed aggiungendo ad ognuno il Pianeta corrispondente, avrassi da una parte una successione di consonanze, ch' era il fondamento della Scala egiziana, e dall' altra parte una successione di giorni della settimana egiziana, che cominciava col Sabato, come si vede nell' esempio annesso.

Sabato			*Domenica*			*Lunedì*
Si	do	re	*Mi*	fa	sol	*La*
Saturno,	*Giove*,	*Marte*,	*il Sole*,	*Venere*;	*Mercurio*,	*la Luna*,

		Martedì			*Mercoledì*	
si	do	*Re*	mi	fa	*Sol*	la
Saturno,	*Giove*,	*Marte*,	*il Sole*,	*Venere*,	*Mercurio*,	*la Luna*

	Giovedì			*Venerdì*		
si	*Do*	re	mi	*Fa*	sol	la
Saturno,	*Giove*,	*Marte*,	*il Sole*,	*Venere*,	*Mercurio*,	*la Luna*

Egli è in questa successione di consonanze *Si*, *Mi*, *La*, *Re*, *Sol*, *Do*, *Fa*, rappresentata da' Pianeti che corrispondevano a' giorni della settimana, che gli Egiziani hanno voluto porre i principj fondamentali della loro Scala, de' quali principj non v' è più verun vestigio fra gli Egizj moderni, forse perchè tale sistema non ha mai esistito, ed è una mera ipotesi, per non dire un sogno del sig. Roussier.

L' uso che gli Egiziani fecero della musica si limitava solo alle feste, cerimonie e processioni in onore degli Dei, ed ai funerali. Eglino non conoscevano altre feste che quelle dedicate al culto divino, e non sapevano nulla nè di giuochi, nè di rappresentazioni teatrali, nè di gare ec.: in una parola, tutto ciò che gli antichi e moderni popoli comprendono sotto il nome di spettacolo, era a loro ignoto.

Abbenchè, secondo Strabone, non si usassero strumenti musicali nei tempi degli Egizj, nullameno sappiamo non solo che ne praticavano di varie specie, ma che la maggior parte de' medesimi era d' invenzione di questo popolo. Ermete o Mercurio inventò la Lira a tre corde. Tale numero era allusivo, come si disse sopra, alle tre stagioni dell' anno, che si contavano in allora non solo in Egitto, ma anche presso gli antichi Greci. La corda più grave corrispondeva all' inverno, la media alla primavera, e l' acuta alla state. Sull' obelisco trasportato dall' Egitto a Roma, il quale sta tuttora sul Campo di Marte, e che si crede fosse stato in origine eretto da Sesostri nell' antica Tebe, quasi 400 anni prima della guerra di Troja, trovasi fra gli altri geroglifici uno strumento musicale, che somiglia al Colascione. Il Flauto semplice, o *Monaulo* è anch' esso un' invenzione egiziana, e viene attribuito da tutti gli storici dell' antichità ad Osiride, e creduto più antico ancora della Lira; nell' Egitto avea il nome di *Photinx*. Oltre a questi strumenti musicali si credono pure d' invenzione egiziana (fors' anche in parte usata da quella nazione) i seguenti: 1) il *Sistro*, che si dice inventato da Iside. Questo strumento era tanto favorito in tutto l' Egitto,

che per derisione chiamavasi il paese de' Sistri, come la Grecia diceasi esser governata dalla Lira. 2) Il *Timpano* (*timpanum bellicum*); 3) la *Lira triangolare*, presa almeno da un bassorilievo egiziano; 4) la *Tromba*, e 5) il *Flauto* con suono forte (*Tibia multisonans*).

Dalla lettera scritta dal sig. James Bruce al sig. Dott. Burney a Londra (*v.* la Storia di musica di quest' ultimo, vol. I, pag. 214) rileviamo che nell' Abissinia vi sono in uso sei differenti strumenti musicali. 1) Il *Kwez*, o sia Flauto di suono piuttosto debole, con un becco a guisa de' nostri Clarinetti. 2) Il *Nagareet*, o sia tamburo, detto così, perchè serve a pubblicare tutti i mandati delle autorità superiori, che si chiamano *Nagar*. Tale strumento è il segno del supremo potere. Quando il Re nomina qualcuno per governatore, gli regala un *Nagareet* ed una bandiera, come indizio della sua istallazione; ed ovunque il Monarca passa fa precedere 45 di tali tamburi, appesi ai muli, e che si battono con un bastone curvo. 3) Il *Kabaro*, ovvero picciolo tamburo che si batte colle mani. 4) Il *Meleket*, detto anche nelle altre provincie *Kenet* o *Keren*, è una tromba della lunghezza di 5 piedi e 4 pollici, con una zucca alla parte inferiore, che somiglia perfettamente al padiglione delle nostre Trombe. Tutto lo strumento è coperto di pergamena, e non produce altro che il suono *mi*, ma in modo intenso, aspro e terribile. Nelle marcie, prima che si veda il nemico, si sona moderatamente, poi dopo in maniera sì forte, che eccita l' eroismo ne' soldati. 5) Il *Sistro*, dedicato al servizio de' sacerdoti. 6) La *Lira*, alta 3 piedi, o 3 piedi e 6 pollici, che si usa particolarmente nelle feste pubbliche, e sempre in unisono come accompagnamento della voce cantante. Essa ha cinque, sei, e per lo più sette corde finissime, tessute con strisce di pelle di pecora o di capra; nel tempo umido è soggetta a guastarsi e rompersi presto (*v.* anche l' articolo ARPA TEBANA).

Gli Egiziani moderni sono per altro appassionatissimi per la musica, ed hanno persino delle donne improvvisatrici, chiamate *alme* (dottoresse), le quali cantano all' improvviso delle poesie adattate alle feste ed altre cerimonie (*v. Savary, Lettres sur l' Egypte*).

EGUALE. Nome che i Greci antichi diedero al sistema d' Aristosseno, perch' egli divise ciascuno de' suoi Tetracordi in trenta parti uguali.

E LA, era il *mi* Chiave di Violino, quarto spazio, nell' antico solfeggio che cantavasi colla sillaba *la* (*v.* SOLMISAZIONE).

E LA FA, il *mi* ♭ del nuovo solfeggio. Allorchè nella tabella dell'articolo SOLMISAZIONE si comincia un nuovo Esacordo sul *si* ♭, e si vuol avere la sua Quarta naturale, conviene prendere la corda di *mi*♭; e siccome in tal caso vi cadono ambe le sillabe *la* e *fa*, così il *mi* ♭ dinota l'*Elafa*.

E LA MI, è nell'antico solfeggio il *mi* Chiave di Basso, terzo spazio, ed il *mi* Violino prima riga, che si cantava negli esercizj ora colla sillaba *la* ed ora con quella di *mi* (*v*. SOLMISAZIONE).

ELEGIA, s. f. Genere di poesia sopra oggetti di carattere mesto, accompagnato da Canto analogo. Con tale titolo furono anche ai giorni nostri pubblicate alcune composizioni strumentali, come p. e. l'*Elégie harmonique sur la mort de S. A. R. le Prince Louis Ferdinand de Prusse en forme de Sonate* ec. del Dussek.

Rousseau dice, che venne dato un tal nome al Flauto inventato da Sacada d'Argo.

ELEMENTO, s. m. L'elemento in generale e come materia tecnica della musica, è il complesso di tutti i suoni possibili acuti e profondi ec.

Gli Elementi in particolare sono le prime nozioni d'istruzione, sia per la lettura musicale in generale, sia in particolare pel Canto o pel suono de' rispettivi strumenti, o per la composizione ed accompagnamento, la di cui cognizione è indispensabile a chi vuole dedicarsi a qualunque siasi ramo dell'arte.

ELEMENTO METRICO. Parte della Misura risultante dalla divisione di un Tempo in due o tre Note dello stesso valore: per conseguenza gli elementi metrici della Misura a due Tempi sono Semiminime; nella Misura a $\frac{2}{4}$ sono Crome.

I Tedeschi lor danno il nome di *Tactglieder* (membri di misura).

ELEVAZIONE, s. f. (lat. *arsis*), il levar della mano o del piede, per indicare il Tempo debole di una Battuta.

Elevazione chiamansi anche certi Mottetti, che si cantano al tempo che nel sagrifizio della Messa il sacerdote leva l'Ostia, come p. e.: *O salutaris hostia*. Per lo più si cantano a sole voci, o col semplice accompagnamento dell'Organo. Anche la Sonata che si eseguisce in quel momento sul detto strumento, chiamasi *Elevazione*, e dovrebbe avere tutto il carattere che conviene ad un istante sì sacro e venerando, e non già eseguirsi in allora le variazioni del Ballo il *Noce di Benevento*.

ELICONA. Monocordo degli antichi Greci con varie accordature all'unisono.

ELICONA DI TOLOMEO. Era tale il nome di una figura geometrica, colla quale Tolomeo facea conoscere i differenti Intervalli coi loro rapporti, mercè un quadrato perfetto diviso orizzontalmente da altre quattro linee dritte, poste, la prima discendendo al terzo della figura, la seconda al mezzo, la terza a due terzi, e la quarta a tre quarti. Egli tirava inoltre un'altra linea, la quale andava dal mezzo della base del quadrato all'angolo superiore della parte dritta. Quest'ultima linea rappresentando una montagna, e dando i varj gradi della Scala, che rappresentava il Parnaso, le di cui Note sono le Muse, spiega l'origine del nome d'*Elicona di Tolomeo*, che fu dato a tale figura.

ELIMOS. Flauto frigio degli antichi Greci, costruito col legno d'alloro.

ELINE. Nome della canzone de' tessitori presso i Greci antichi.

ELLISSI, s. f. Omissione d'un Accordo che altronde richiederebbe la regolare armonia, locchè per altro si usa solo con quelle dissonanze, che secondo le regole dell'armonia vi possono liberamente entrare, come rilevasi dalla Fig. 60, che contiene pure un altro esempio dell'Ellissi, la quale si fonda sull'Anticipazione (*v.* quest'articolo).

ELODICON, s. m. Strumento inventato alcuni anni sono dal signor Eschenbach. Egli trovò il principio della sua invenzione nell'*Arpa d'Eolo* e nell'*Aura*, ed immaginò di produrre a piacere le vibrazioni mercè un mantice artificialmente impiegato a far vibrare, non già delle corde tese, ma delle molle, e di riunire per tal modo il Clavicordio e l'Organo.

Questa idea fu messa in esecuzione dal sig. Voigt, fabbricatore di strumenti a Schweinfurt, il quale, dopo dieci anni di studio e di perseveranza, è pervenuto a risolvere il problema in un modo da sorpassare ogni aspettazione.

Il carattere di questo strumento consiste nell'avere per corpo delle molle metalliche, attaccate da un'estremità e libere dall'altra. Queste molle sono messe in vibrazione da getti aerei prodotti da un mantice, e fanno le veci d'un arco. Colui che sona tale strumento ha innanzi a sè un solito Cembalo, e mette in azione il mantice, dal cui movimento più o men forte dipende la forza o debolezza del suono, il quale è di una mirabile bellezza.

L'esteriore dello strumento offre una cassa ornata, non troppo grande, facile assai a trasportare, avendo un peso di circa 150 libbre. Forte assai per una Cappella o per un picciolo teatro, produce l'ef-

fetto d'una completa armonia di strumenti da fiato, ed ha inoltre il vantaggio di non perder mai il suo accordo, e d'esser al sicuro dall'influenza delle variazioni atmosferiche.

EMBATERION. Nome di una marcia degli Spartani.

EMIDIAPENTE. Quinta diminuita.

EMIDITONO. Terza minore.

EMIOLIO dinotava presso i Greci antichi un ritmo ineguale nel rapporto 3 : 2, consistente in cinque Tempi uguali, e in due parti ineguali. Si cercò d'imitarlo ne' nostri giorni col Tempo $\frac{5}{4}$ e $\frac{5}{8}$, ma fu di nuovo trascurato essendo incomodo.

EMITONIO. Semituono.

EMMELIA. *V.* ECMELIA.

ENARMONICO, adj. Questa parola tecnica ci è pervenuta dall'antica musica greca. Il sistema de' Greci era formato da picciole Scale dette *Tetracordi.* Ogni Tetracordo avea l'estensione di quattro suoni, di modo che i suoi estremi erano sempre una Quarta perfetta. Qualora ambi i suoni medj erano costituiti in guisa che il Tetracordo procedesse con un Semituono maggiore e due tuoni interi, p. e. *mi fa sol la,* chiamavasi Scala *diatonica;* qualora poi la distanza dal suono fondamentale alla Quarta naturale non era che di due Semituoni ed una Terza minore, p. e. *mi fa fa* ♯ *la,* dicevasi *cromatica;* e se tale progressione facevasi con due quarti di Tuono ed una Terza maggiore, p. . *mi mi* ♯ *fa la,* le si dava il nome d'*enarmonica.* In tale Tetracordo il *mi* ♯ trovasi nella stessa distanza dal *mi* che dal *fa.*

I Greci erano soliti di comporre insieme un intero sistema di siffatti Tetracordi enarmonici, dandogli il nome di *genere enarmonico.* Le composizioni musicali scritte in tal genere, erano le più graziose, e le più favorite. Così Aristide Quintiliano.

Abbenchè nella musica moderna e nel nostro temperato sistema non si pratichi un Intervallo minore del Semituono minore, ne risulta ciò non ostante nella così detta Scala diatonico-cromatico-enarmonica una progressione di suoni tali, che hanno in fatto qualche somiglianza co' quarti di Tuono del Tetracordo enarmonico de' Greci.

Allorchè si uniscono tutte le Scale diatoniche del Modo maggiore e minore, tanto naturali che alterate co' Bemolli e co' Diesis, e si presentano tutte nella forma di una Scala, in allora si sviluppa l'anzidetta completa Scala diatonico-cromatico-enarmonica, come:

do, do ♯, *re* ♭, *re, re* ♯, *mi* ♭, *mi, mi* ♯, *fa, fa* ♯, *sol* ♭, *sol,*
sol ♯, *la* ♭, *la, la* ♯, *si* ♭, *si, si* ♯, *do.*

Quei segnati con un arco sono i suoni enarmonici, e differiscono originariamente fra di loro del rapporto $\frac{125}{128}$, detto il *Diesis*. Ma siccome nel nostro temperato sistema si praticano ambi i suoni di tal rapporto, come un sol suono, e sulla medesima corda, così ne facciamo uso soltanto nelle così dette *transizioni enarmoniche*. Un esempio renderà la cosa più chiara. Supposto che si usi l'Accordo di Settima *fa la do mi* ♭, Dominante di *si* ♭, tale Settima si risolverà sulla Terza della Tonica, come nell'*a*) della Fig. 61. Ma allorquando questa Settima si trasmuterà prima della sua risoluzione sul suono di *re* ♯, che ha il medesimo suono, l'Accordo di Settima diventa Accordo di Sesta eccedente, *fa la do re* ♯, suppone quindi il tuono di *la* minore o maggiore, per cui la Sesta è obbligata di ascendere di grado, come presso *b*) della stessa fig., di maniera che questo cambio enarmonico dà occasione di condurre la modulazione dal Tuono di *si* ♭ nel Tuono di *la* maggiore o minore, oppure nel *mi*. Nella medesima Fig. presso *c*), *d*), *e*) trovansi altre transizioni enarmoniche, fatte coll'Accordo di Settima diminuita.

Il carattere di queste transizioni enarmoniche è la sorpresa, che manifestasi in un grado maggiore o minore, secondo la transizione più o meno distante della Tonica; quindi si lasciano facilmente determinare i casi, in cui simili transizioni possono adoperarsi con vantaggio.

ENCHIRIDIUM. Manuale.

ENDEMATIE, era presso gli Argivi la melodia di una danza particolare.

ENCOMIASTICO. Stile di cui gli antichi Greci si servivano per gli Inni.

ENSEMBLE (fr.) adv., sovente preso sostantivamente. Il ben insieme, o rapporto convenevole di tutte le parti di un'Opera fra loro, e col tutto. Questo termine s'applica anche all'esecuzione; in allora però non dipende solo dall'abilità materiale di saper ben leggere la propria Parte, ma dalla particolar intelligenza di saper esattamente esprimere il carattere ad essa conveniente. In generale più che lo stile, i periodi, le frasi, la melodia, l'armonia hanno un carattere determinato, più facile ne riesce la loro esecuzione, poichè la stessa idea impressa vivamente negli esecutori in corpo presiede a tutta l'esecuzione.

ENTRATA, s. f. Breve pezzo di musica strumentale, che serve come introduzione ad un gran pezzo musicale, ed è per lo più di carattere serio e solenne.

ENTRE-ACTE (fr.). Spazio di tempo fra gli atti dell'Opera, in cui l'azione è sospesa. Lo stesso nome porta ancora quel pezzo di musica strumentale che si eseguisce fra gli atti della commedia, della tragedia, e talvolta anche dell'Opera.

In Italia accostumasi di sonare delle Sinfonie, e delle overture di Opera. Altrove come in Germania si eseguiscono anche de' Concerti, Variazioni, ed altri piccioli pezzetti composti a tale oggetto, che sono di un carattere molto variati, come quei dati alle stampe, e composti dal Winter.

Talvolta, e più conforme alla ragione ed all'estetica, si compongono espressamente delle Sinfonie ed altri pezzi, marcie ec., analoghi al soggetto della tragedia, come p. e. gli *Entre-actes* dell'*Egmont*, composti dal Beethoven.

ENTRÉE (fr.). Anticamente con tal nome intendevasi distinguere una particolar specie di danza, che avea pure un caratteristico vestiario. Le maschere di Arlecchino, di Pulcinella, di Pierrot aveano ognuna la loro *entrée*, ballata sopra un'Aria sua propria; l'Aria e la danza chiamavansi ambedue parimente *entrée*, p. e. l'*entrée d'Arlecchino* ec.

La parola *entrée* significa in oggi l'aprimento di una danza, vale dire, quella specie di *sortita* che la precede; come anche l'ingresso che si paga negli spettacoli, concerti ec.

ENTUSIASMO, s. m. Esaltazione dell'animo che non si lascia descrivere con parole. In tale stato la produzione progredisce colla più gran facilità, le idee accorrono per così dire, s'abbozzano e si conducono colla rapidità del lampo, mettendosi il tutto nel più bell'ordine, senza pensare a certe regole.

L'Entusiasmo dipende da circostanze casuali; l'uno è entusiasmato più nelle ore mattutine, l'altro nelle ore di sera e nel silenzio della notte ec. Gluck s'entusiasmava componendo sopra un bel prato; Sarti e Buffon si racchiudevano scrivendo anche di giorno nella loro stanza fra le quattro mura colla lucerna; Cimarosa componeva il meglio allorchè il suo gabinetto era pieno di gente e in mezzo al romore; Haydn diceva di non poter cominciare a comporre, se non aveva in dito l'anello datogli da Federico il Grande; Sacchini confessò che l'Entusiasmo nel comporre gli veniva solo avendo ambi i suoi gatti sulle spalle; Paisiello compose la sua *Molinara* ed il suo *Barbier di Siviglia* in letto; alcuni hanno bisogno del vino o del *punch* per entusiasmarsi, e talvolta nasce anche l'Entusiasmo durante lo stesso lavoro.

Ci ha un Entusiasmo d'ispirazione nell'*invenzione*, e nell'*esecuzione* musicale, e ce ne ha pur uno nel sentir uno squisito pezzo di musica; quindi si dice p. e. quel tal pezzo m'ha entusiasmato.

Chiamasi una musica *entusiastica*, allorchè porta l'impronto del gran genio, ed esprimesi a guisa di un'ode Pindarica, con slanci non comuni, e con tratti proprj dell'intelletto originale, guidato da un fino gusto, il quale sa esprimere il vero bello.

EOLIO, adj. Uno de' Modi della musica greca, il quale ebbe il nome dal luogo ove praticavasi (*v.* MODO). Esso è in uso anche al giorno d'oggi nelle cantilene de' Salmi, come nel *Magnificat*, e varj sono i Corali che si cantano in questo Modo presso i Protestanti

EPI, sopra. Gli antichi Greci usavano alle volte tale proposizione negl'Intervalli che si contavano in su, invece della parola *hyper*; quindi nominavano la Sopraterza *epiditonos*.

EPICEDION. Nome di una canzone funerale degli antichi Greci.

EPICO, adj. Alcuni scrittori danno tal nome ad un musicale componimento che presenta soltanto un quadro ideale che piace e diletta mercè la sua forma regolare e bellezza assoluta, senza che vi si osservi qualche cosa di determinato che ecciti la nostra simpatia, come lo sono p. e. le Fughe, ed altri pezzi d' armonie artificiali.

EPIGONION. Strumento degli antichi Greci, che si crede avesse 40 corde.

EPILENION. Danza accompagnata col Canto, eseguita da' Greci antichi in onore di Bacco ne' tempi delle vendemmie.

EPIMELISMATA. Passaggi sopra passaggi.

EPIMILION. Nome greco della canzone de' molinari.

EPINICION. Canzone di vittoria, con cui gli antichi Greci solennizzavano il trionfo de' vincitori.

EPIODIUM. Canzone di seppellimento.

EPIPARODOS. Secondo atto del coro nelle tragedie degli antichi.

EPIPOMPEUTICA. Canzoni greche in occasioni solenni.

EPIPROSLAMBANOMENOS. Nome greco del suono, il quale era più basso del più grave suono del loro sistema, e che corrispondeva al nostro *sol* Basso prima riga (*v.* PROSLAMBANOMENOS).

EPISODIO, s. m. Siccome in una Fuga semplice non è aggradevole di sentir sempre il tema, accompagnato anche in diverse maniere, così è d'uopo nello sviluppamento della medesima d'introdurre di tempo in tempo qualche pensiero che non sia dissimile del soggetto o contrassoggetto. Tale pensiero accessorio chiamasi *episodio* (*v.* FUGA).

Sotto il nome d'*Episodj* s'intendono anche quegli oggetti intrecciati in un lavoro d'arte, senza che la loro esistenza sia assolutamente necessaria; ovvero le parti straordinarie d'una produzione dell'arte, le quali innalzano solo l'incanto in un modo secondario. Gli Episodj in un componimento musicale saranno dunque quelle idee o frasi intrecciate come secondarie sì, ma che al totale danno un grado maggiore d'interesse.

EPISINAPHE. Gli antichi Greci chiamavano con tal nome l'unione di tre successivi Tetracordi.

EPITHALAMION. Canto nuziale che si cantava altre volte nella Grecia alla porta degli sposi novelli, per augurar loro una felice unione.

Gli antichi Ebrei conobbero già tal uso, che sussiste tuttora in alcuni paesi fra gli Ebrei moderni.

Il Coro: *Fils de Bacchus* nella *Medea* di Cherubini è un *Epitalamio.*

EPITONÍA (κόλλαπες). Bischeri.

EPITRITOS, era presso gli antichi Greci quel rapporto d'Intervallo che ora chiamasi *propositio sesquitèrtia. V.* SESQUITERTIA.

EPODOS, *V.* STROFA. BALLATA.

EPOGODUS. Nome del rapporto d'Intervalli 9: 8.

EPTACORDO, o ETTACORDO. Intervallo di Settima.

Chiamasi *Ettacordo* anche la Lira degli antichi, guernita di sette corde, ed è la più famosa di tutte le altre.

EQUABILE. Nome di una delle cinque specie del diatonico di Tolomeo. *V.* pure il significato di questa parola nell'articolo TEMPERAMENTO.

EQUISONO, adj. Consonanza che rende due suoni simili tra di loro come p. e. l'Ottava, la Quintadecima, o la Vigesimaseconda.

ERMOSMENON. Gli antichi Greci indicavano con tale parola il senso morale de' loro pezzi di musica.

EROTICA. Canzone d'amore (*v.* anche l' articolo GRECI ANTICHI).

EROTIDI. Feste degli antichi Greci, celebrate in onore d'Amore, nella città di Thespia, situata nella Beozia, le quali avevano luogo ogni cinque anni sul monte Elicona, unitamente alle gare musicali.

ESACORDO, s. m. Intervallo di Sesta.

S'intende pure un sistema composto di sei suoni (*v.* SISTEMA).

ESARMONICO, era presso i Greci antichi una melodia debole ed insulsa.

ESECUZIONE, s. f. Atto d'eseguire un pezzo di musica.

L'Esecuzione della musica ha una grand'influenza sul suo felice successo, mentre non è raro l'esempio che un Compositore incontri molto con delle produzioni meno che mediocri, nel mentre che un altro con una musica di vero e sommo merito non ottiene alcun effetto.

L'Esecuzione de' pezzi musicali si effettua o colla voce umana, o col mezzo degli strumenti, tanto a Solo che a più Parti.

Il *Solo* dev'esser intuonato perfettamente bene, e fraseggiato con una maniera elegante e nobile. Posto al primo grado, l'esecutore può abbandonarsi ai sublimi slanci dell'ispirazione; ma nel Canto e nell'accompagnamento eseguiti simultaneamente da un gran numero di voci e di strumenti, si deve rendere la Nota tale quale è scritta, senza ornamenti e colla massima precisione, diversamente nascerebbe una terribile cacofonia. Per l'Esecuzione a piena orchestra richiedesi in oltre: 1) una buona posizione di tutte le Parti appartenenti al componimento musicale; 2) un numero analogo delle Parti raddoppiate; 3) una perfetta intuonazione di tutti gli strumenti; 4) una buona direzione da parte del Capo d'orchestra; 5) l'osservanza di tutti quei doveri che nella comune esecuzione sono imposti a ciascheduno degli esecutori, e 6) la scelta del locale, ove ha da eseguirsi la musica. Di tutti questi requisiti parlerassi in articoli separati.

Se sempre s'eseguisca la Misura con un'estrema esattezza, s'otterrà necessariamente un tutto perfetto assieme. Ma tale esecuzione simmetrica e quadrata è mancante di magia. Conviene coprire di fiori il giogo che c'impone la Misura, e liberarsene di quando in quando con felici licenze. L'esperienza c'insegna che ad onta della non osservata rigorosa precisione della Misura e de' Tempi, ciò nullameno si può ottenere una bella unione della medesima, basta che gl'individui componenti l'orchestra vadano perfettamente d'accordo col Capo d'orchestra, il quale si regola talvolta coi cantanti. D'altronde colle numerose prove s'imparano a conoscere le intenzioni del Compositore, e l'Opera non va mai in iscena, senza aver prima tolte di mezzo tutte le difficoltà, spiegati i punti dubbiosi, e senza essere convenuti delle licenze che ognuno potrà prendersi. L'insieme d'un'orchestra è dunque prodotto dalla forza della misura, e dallo studio che ciascuno degli esecutori si è fatto di andar unito co' suoi collaboratori.

Più che un componimento musicale è perfetto, e più la necessità fa sentirsi a ben eseguirlo. I tratti grandiosi, le ingegnose particolarità de' lavori de' grandi Compositori richiedono un rigore d'esecuzione,

un *finito* che non lasci niente a desiderare. La buona musica ha fatto nascere delle buone orchestre.

Il talento del Capo d'orchestra influisce molto sull'esecuzione. Ogni sonatore in particolare sarebbe capace di rendere perfettamente la sua Parte, ma nelle grandi unioni è necessario che la volontà sia una sola, e che anche il più abile si sottometta alla legge comune. Depositario de' secreti del Compositore, il Capo d' orchestra ha una specie di *Spartitino* sotto gli occhi, il quale gli rende conto di tutte le particolari obbligazioni. Egli anima gli esecutori, o ritiene la loro foga impetuosa, ispira una nobile confidenza, ed ognuno, seguendo una tale guida, vince gli ostacoli senza tema alcuna. Egli è pure a forza di sonare insieme, e sotto lo stesso Capo, che gli artisti di un'orchestra finiscono col pervenire alla massima perfezione possibile; cosa che non s'otterrebbe certamente, volendo anche riunire in orchestra i primi sonatori di concerto dell' Europa, e fargli eseguire per la prima volta una Sinfonia

Esecuzione dicesi pure la facilità di leggere ed eseguire una Parte cantante o strumentale. E dicesi di un sonatore, quando eseguisce correttamente e senza esitazione a prima vista delle cose difficili, che egli ha una *grande Esecuzione*, o ch' egli è un *buon* o *valente esecutore*.

ESEGUIRE, v. a. Vuol dire cantare o sonare una Parte d'una composizione musicale, e talvolta anche cantare e sonare nello stesso tempo più Parti della medesima; ed intendesi pure di cantare e sonare tutte le Parti, tanto vocali che strumentali, che contengonsi in un componimento musicale. Se ciò si fa con esattezza ed espressione, dicesi che tale composizione fu *bene*, *eccellentemente eseguita*; in caso contrario si dirà che l'esecuzione ne fu *cattiva*, *scellerata*, *pessima*.

ESEQUIE, s. f. pl., chiamansi quelle preghiere e cerimonie, che usansi nella Chiesa cattolica nel giorno de' funerali intorno al feretro, che ponesi in mezzo alla chiesa, o nell' anniversario delle funzioni mortuarie; ed i pezzi di musica, come il *Libera* ec. chiamansi pure *Esequie*.

ESERCIZJ, s. m. pl. Pezzi di musica composti sopra un tratto difficile per la voce, una maniera di digitare particolare e scabrosa per gli strumenti, che si applica a tutti i gradi della Scala ed a tutte le posizioni, seguendo diverse modulazioni.

Essendo gli esercizj soltanto destinati allo studio del gabinetto, ed

a rendere l'allievo famigliare colle difficoltà di tutti i generi ne' lavori de' famosi Compositori, non si pone cura a renderli aggradevoli al-l'orecchio. Alcuni si distinguono con un andamento regolare; ma la maggior parte non è che un misto bizzarro di Note, che non formano un Canto seguìto.

V'è una certa somiglianza fra gli *Esercizj* ed i così detti *Studj*; quello che li distingue consiste però in ciò che gli ultimi non hanno per oggetto che il genere strumentale, e richiedono più forze mentali, mentre i primi sono relativi alle voci ed agli strumenti. La fattura degli Studj è anco più regolare di quella degli Esercizj, che sono puramente elementari.

E SI MI, *V.* A.

ESPRESSIONE, s. f. Qualità, colla quale l'artista musicale sente vivamente e rende con energia tutte le idee che ha da rendere e tutti i sentimenti che deve esprimere. Vi ha un' espressione di composizione, ed una d'esecuzione: dal loro concorso risulta il più possente ed il più aggradevole effetto.

Si ha molto scritto intorno a questa materia; ma siccome non tutti sono egualmente sensibili alla musica, così gli uni hanno esteso il dominio della espressione all'infinito, e gli altri l'hanno messo al grado delle chimere (*L' expréssion musicale mise au rang des chimères, par Boyé*). E fa specie che un Rameau, autore di un nuovo sistema musicale e di 20 Opere in musica, abbia potuto dire, *qu'on me donne la gazzette d'Hollande, et je la mettrai en musique.* Due opinioni altrettanto esagerate s'allontanano egualmente dalla verità e dalla ragione. Bisogna avere per quest'arte tutto l'acciecamento dell'entusiasmo a persuadersi di poter con essa esprimere le più deboli tinte de' mezzi caratteri, o portar lontano la manìa de' paradossi per negare alla musica ogni specie d'espressione, qual sofismo ha già contro di sè la storia dell'arte.

L'espressione della musica sarà solo perfetta quando la poesia gli porga soccorso. La musica aguzza i dardi che il poeta ha diretto sul cuore, e queste due arti s'uniscono a formare un linguaggio divino. Se il Compositore vuol ottenere tale felice accordo delle parole colla musica, è necessario ch'egli legga con tutta l'attenzione il libro del poeta, ed entri con tutta la forza della fantasia ne' momenti dell' azione; tu vivi nelle persone del poema; tu stesso sei il tiranno, l'eroe, l'amante; tu senti il dolore, l'incanto dell'amore, l'insulto, lo spavento, l'affanno della morte; tu sei adirato, infuriato, tu speri, tu

disperi, il tuo sangue ribolle nelle vene; nel fuoco dell'entusiasmo che infiamma il tuo petto, s'accendono i suoni, le melodie; gli Accordi, ed il poema esce dal tuo interno nel mirabile linguaggio musicale.

Essendochè gli affetti e le passioni hanno fra di loro delle graduazioni leggiere ed impercettibili, egli è assai facile d'ingannarsi nella loro espressione. L'ilarità di una Regina non è quella di una villana; la collera d'un Eroe richiede altri accenti di quelli di un semplice soldato ec.

L'espressione trovasi ora nella Parte vocale, ora nella Parte strumentale, o in ambedue. Ne' sentimenti dolci ed affettuosi, la Parte vocale sarà l'oggetto principale; l'orchestra la sostiene, e riempisce gli istanti di silenzio dell' attore; un'armonia piana con semplici e soavi modulazioni sono i mezzi a tal uopo. Se gli affetti sono forti, come p. e. nell'ira e nella vendetta, in allora la voce sola non basta ad esprimerli, ed il Compositore prenderà quindi l'orchestra in suo soccorso.

Badi però il Compositore, seguendo il carattere del suo poema, di evitare ogni discordanza fra l'espressione musicale ed il senso delle parole, senza perdersi mal a proposito in quest'ultime. Che si esprimano le parole *tortuosi giri* con linee circolari rappresentate dalle figure di Note, ciò va bene, ma furono meschinamente applicate da un tal Compositore sulla parola *schiavitù* per esprimere le catene che circondano il prigioniero. Un tal altro fece dell'*Agnus Dei* una Pastorale, probabilmente perchè *agnus* vuol dire *agnello*, e gli agnelli non vanno senza pastore. Gretry mise in un Duetto della *Fausse magie* una cadenza sulla parola *cadence*, abbenchè si trattasse della cadenza di un ballerino. In generale non conviene confondere l'espressione che è subbjettiva coll'imitazione obbjettiva.

Il furore geloso, i rimorsi di un gran delitto, il dolore, l'allegria, gl'inni religiosi, le danze campestri, i Canti guerrieri, in somma tutto ciò che porta un carattere fortemente pronunziato, ha un'espressione reale, da cui il Compositore non potrà deviare senza esporsi ad alte censure. Ma non è così ne' sentimenti tranquilli e nelle dolci affezioni dell' anima; la gioja nata dall'amicizia e dal felice amore; i capricci e le cure di due amanti, le picciole contrarietà che s'incontrano nel corso della vita, tutto ciò non offre che mezze tinte; l'espressione ne può essere vera, ma indeterminata. E qui dipende molto dall'attore a rendere significante un simil quadro coll'espressione del Canto, o sia col modo d'esecuzione, dando alla melodia un carattere decisivo.

Nella pittura il verde è sempre verde, il rosso è sempre rosso, niente può scancellare l'essenza de' colori; ma non è così nella musica e nella poesia; le loro frasi dicono soltanto ciò che a loro si vuol far dire, e lo stesso verso, lo stesso *motivo* esprimono alternativamente delle idee diametralmente opposte. Un amante dirà alla sua bella *sta sera* . . . due giuocatori, due ghiottoni, due spadaccini, due malfattori s'incontrano, e si servono delle stesse parole. Quanti progetti diversi dati colla stessa frase! Un appuntamento galante, una bisca, una cena, un duello, un assassinio! . . . Si osserverà facilmente che l'accento del personaggio può solo dipingere il sentimento che lo agita; la forza espressiva non trovasi in ciò che si dice, ma nella maniera con cui si dice.

Il Tuono, il Tempo, il Ritmo, il Modo, l' accompagnamento, la scelta delle voci e degli strumenti, l'effetto d'armonia, particolarmente quella che conviene ad ogni sentimento, contribuiscono pure all'espressione della Parte vocale. Se l'invenzione della melodia indica il genio del Compositore, si riconoscerà subito il suo spirito, il suo gusto ed il suo talento nell'impiego dell'armonia e degli strumenti, secondo la situazione ch'egli tratta, o il sentimento che deve esprimere; giacchè l' espressione musicale come risultamento della combinazione del Canto e dell'armonia, è la parte più sublime dell'arte, e non tutti gli strumenti possono servire per lo stesso effetto. Altro è poi l'accompagnamento di un Inno religioso, di una Romanza, di una Pastorale, d'una Marcia ec. S'intende poi da sè, che il Tempo di $\frac{3}{4}$ o di $\frac{6}{8}$ ha poca nobiltà nel movimento vivo, e che applicati al serio, non devono mai avere il carattere della danza.

Abbenchè la più gran forza dell'espressione musicale si acquisti dalla combinazione de' suoni, la scelta della loro qualità non è indifferente. Energica e pomposa, la voce di Basso conviene più alle passioni forti, ai Canti religiosi, mentre sarà troppo grave ed anche ruvida per i teneri sentimenti. Il Tenore al contrario distinguesi colla dolcezza e flessibilità; i suoi accenti nobili e commoventi danno al linguaggio dell'amore l'espressione più seducente. La voce di donna riunisce la forza alla leggerezza; sensibile e graziosa nelle corde medie, offre ne' suoni più acuti il brio ed il vigore che richiedono i grandi affetti.

Del resto, siccome nella pittura la perfezione dipende da tre qualità: il disegno, il colorito e l'espressione, così anche nella musica l'eccellenza della composizione dipende dalla melodia, dall'armonia e dall'espressione. La melodia è il frutto dell'invenzione, la base e il fon-

damento degli altri due, e precisamente analoga al disegno nella pittura. L'armonia dà espressione e forza alla melodia inventata, come il colorito dà vita al disegno; nelle due arti l'espressione nasce dalla combinazione delle altre due qualità, e non è se non se una forte e particolare applicazione di queste qualità ad un dato oggetto. La loro unione nel più alto grado rende una composizione perfetta; ma se una è trascurata ed incompleta, la composizione sarà difettosa nella stessa proporzione.

Riguardo all'espressione dell'esecuzione di musica vocale, il cantante deve conoscere perfettamente il carattere del pezzo che eseguisce, il rapporto del Canto al sentimento delle parole, osservar l'accento, studiar l'energia che il Compositore ha dato al poema, e quella che si ha da dare alla composizione; procurare in somma di far ciò che farebbe se fosse in uno il poeta, il Compositore, l'attore e il cantante; con tal modo darà al Canto la maggior espressione possibile.

Da parte dell'esecutore strumentale l'espressione consiste pure nell'intendere perfettamente bene i sentimenti e le idee dipinte dal Compositore, nell'esatta osservanza dell'accento ec. (*v.* l'articolo METODO).

ESPRESSIVO, adj. Questo termine viene adoperato in mezzo ad un pezzo musicale nel senso *con espressione* (*v.* quest'articolo); al principio indica il movimento ed il carattere della composizione.

ESTEMPORANEO, adj. *V.* CONTRAPPUNTO ALLA MENTE. IMPROVVISARE.

ESTENSIONE, s. f. Distanza dal suono più acuto al più grave, o meglio la somma di tutti i suoni proprj ad una voce umana o ad uno strumento, compresi fra i due estremi. La più grande estensione o quella che comprende tutte le altre, è quella del più acuto al più grave di tutti i suoni sensibili ed apprezzabili. Si contano otto Ottave e mezza dalla canna di 32 piedi del grand'Organo sino al suono più acuto dello stesso strumento reso dall'ultima canna imitante il Flagioletto, che non ha che due a tre linee.

ESTETICA, s. f. Questa scienza abbozzata per la prima volta circa la metà del secolo scorso dal filosofo alemanno A. G. Baumgarten, è ormai riconosciuta dal mondo letterario come parte essenziale della filosofia. Essa s'occupa col bello e sublime, col gusto, col giudizio del gusto ec., e si chiama anche *dottrina del gusto, filosofia delle belle arti.*

L'Estetica si divide come la Logica e Metafisica nella *pura* e *applicata*. L'Estetica pura risguarda le idee estetiche (*ideologia estetica*)

ed i giudizj estetici (*crimatologia estetica*); la parte applicata, o sia *calleotecnica* generale e speciale, tratta delle belle arti in generale, non che dei loro rami individuali, come le *arti toniche* (musica, arte poetica e retorica), le *arti plastiche* (plastica, architettura, pittura, calligrafia ec.), le *arti mimiche* (mimica, arte del ballo, esercizj ginnastici ec.), e delle belle arti in ispecie.

L'ideologia estetica si divide altresì nella dottrina del bello (*calleologia*), del sublime (*hypseologia*) e delle affinità estetiche (*syngeneiologia*), come p. e. il leggiadro, il grazioso, l'elegante, il magnifico, il colossale, il maestoso, il commovente, il patetico, il sentimentale, il comico ec.

Ancorchè la Storia ci mostri di fatto l'esistenza de' più bei lavori d'arte, prima che vi sia stata la scienza dell' Estetica, ciononostante essa può essere utilissima tanto all' artista quanto all' amatore e critico dell'arte, dotati di spirito filosofico, i quali, non contenti dei loro imperfetti o confusi sentimenti ed indeterminate idee, cercano a penetrare più profondamente ne' quesiti del potere estetico; si rende quindi inutile a provare di quanto vantaggio questa scienza può essere non solo pel Compositore di musica, ma anche pel cantante.

ESTETICO, adj. Qualità, mercè la quale un oggetto presentasi come oggetto del gusto.

ESTRIBILHO. Canzone favorita de' Portoghesi, di carattere gaio in Tempo $\frac{6}{8}$.

ETTACORDO, s. m. *V.* EPTACORDO.

EUFONO, s. m. Strumento inventato nel 1790 dal dottor Chladni a Wittemberga. Dietro i successivi miglioramenti, l'Eufono ha la forma d'una cassetta quadrata, lunga tre piedi e alta un piede e 8 pollici. Consiste in 42 piccioli cilindri di vetro posti orizzontalmente, lunghi circa 16 pollici, e della grossezza d' una penna da scrivere, che longitudinalmente si fregano colle dita umide d' acqua. La differenza de' suoni, la cui estensione è di 3 Ottave e mezzo, è prodotta dall' inferiore meccanismo dello strumento. Il suono somiglia a quello dell'Armonica, per cui è molto atto all' esecuzione di pezzi cantabili.

EUMELIA, eleganza delle singole parti cantanti.

EUNIDI, o ENEIDI. Compagnia di virtuosi di musica, i quali sonavano una specie di Liuto ad Atene in occasione de' sacrifizj. Si crede che abbiano avuto tal nome da Euneo, figlio di Giasone.

EURYTHMIA, è la somiglianza delle parti omonime di un tutto; e *simmetria* l'egualità ed il rapporto intelligibile delle medesime.

EUTERPE, una delle nove Muse che presiede alla Musica. Alcuni le attribuiscono l'invenzione del Flauto. Nel Museo Pio Clementino vi ha una bella statua d'Euterpe. Sul bassorilievo dell'apoteosi di Omero, e su quello della villa Mattei, ella ha un doppio Flauto. Secondo Orazio (Lib. I, Ode 1) presiedeva alla poesia lirica.

EUTHIA. Parte dell'antica melopea greca, e particolarmente una successione di suoni ascendente, detta anche *Lepsis*.

EVITARE, v. a. Evitare una cadenza, vuol dire porre una dissonanza nell'Accordo finale, affine di prolungare la frase.

EVOLUZIONE, s. f. Taluno dà questo nome al Rivolto delle voci nelle diverse specie del Contrappunto.

EVOVAE, o EUOUAE. Son queste le sei vocali delle due parole *seculorum amen*, colle quali solevano finirsi molti Salmi e Corali. Allorchè dopo un Canto che chiudeva con queste parole, seguiva immediatamente un altro, nel cui Tuono dovea farsi la modulazione, in allora si ponevano le sillabe di queste parole finali, e sotto le Note per le transizioni da farsi; ciò ebbe il nome d'*Evovae*.

Sembra anche che si sia adoperata sempre alla fine di simili Canti, terminati colle suddette parole (anche senza l'immediata conseguenza d'un altro Canto), una lunga cadenza, od una specie di pedale sopra le sillabe di ambedue le parole.

EXCELLENTIUM. EXCELLENTIUM EXTENTA. Il primo è il nome latino del Tetracordo *Hyperbolaeon*, ed il secondo quello della terza corda del medesimo. *V.* l'articolo GRECI ANTICHI.

EXTENTA. Epiteto latino della terza corda d'ogni Tetracordo.

F

F. Questa lettera dinota: 1) il quarto suono della Scala diatonica e naturale, detto nell'antico solfeggio *Ffaut*, e nel moderno *fa;* 2) una delle Chiavi della musica (*v.* CHIAVE); 3) la lettera *f* messa sotto le Note, segna l'abbreviazione della parola *forte*, e *ff* quella della parola *fortissimo*. Varj moderni Compositori italiani mettono talvolta anche *fff*, che probabilmente vuol dire, il più forte che sia possibile.

Si dà pure il nome di *ff* a due tagli che negli strumenti da arco trovansi sul coperchio d'ambi i lati del ponticello.

FA. *V.* l' articolo precedente.

FACILE, adj. Questa parola ha un significato vario. Rispetto all'esecuzione d'un pezzo musicale dinota ciò che si produce od eseguisce senza fatica. Facile si dice il componimento, la di cui esecuzione non richiede un alto grado d'abilità artificiale. Facile si dice pure una composizione musicale, che spiega un certo grado di naturalezza e fluidità, e nulla ha di pesante, duro e ricercato; talvolta si adopera anche la parola *facile* come contrapposto dell'importante e grande, intendendosi una composizione fatta senza la minima pretensione.

FA FICTUM. Si chiamavano così le Note innanzi alle quali trovavasi un Bemolle, particolarmente il *mi* o il *si*, poichè in allora la Nota immediatamente al di sotto diventava un *mi* e la Nota bemollizzata un *fa*, o una Nota che differisce dall'inferiore di un Semituono, come il vero *fa* dal vero *mi.* Per tal modo il *si* ♭ costituiva un *Fà finto* per riguardo al *la*, che diventava un *mi.* La stessa cosa avea luogo ne' Diesis; così p. e. il *sol* era il *Fa finto* del *fà* ♯.

Rocco Rodio nelle sue *Regole di musica*, *Napoli* 1626, *pag.* 63, s'esprime così riguardo all'origine de' Tuoni finti: » *La causa onde son nati i Tuoni finti trasportati* (*non essendo differenza dal finto al naturale*), *sono stati i musici strumentali, che avendo per esempio un' Opera nel primo Tuono naturale, che o per lo strumento, o per le voci cantanti sopra tale strumento fusse bassa, la fingono in una quarta ad alto, che viene in G sol re ut acuto, cantando per b-molle; o fa l' istesso che farebbe il naturale chiamandosi primo tuon finto una quarta ad alto; e così ancora se fusse troppo alto, fingersi una quinta più bassa* ».

Il Paolucci nella sua *Arte pratica di contrappunto*, *Venezia* 1765, Tom. I, p. 185, spiega i Tuoni finti, o la trasposizione, mediante le chiavette, dalla predilezione che i Compositori de' secoli XV e XVI aveano per i così detti Tuoni ecclesiastici. Ecco le sue parole: » *Siccome i nostri antichi nelle composizioni col Canto fermo stavano sempre attaccati al Tuono, o sia Modo, nel quale era fondato il Canto fermo, perciò molte volte era loro necessario l'uso delle Chiavi trasportate; dal che poi ne succedeva, che quando la composizione era così alta che non si sarebbe potuta cantare coll' intuonazione ordinaria, allora i cantori la trasportavano una quarta verso il grave; e questo si vede praticato nell' istesso Canto fermo, specialmente nel quinto Tuono, il quale essendo fondato nella corda F fa ut, alle volte si trova scritto nella corda di C sol fa ut, e noi altri coll' Organo*

l' accompagniamo in C sol fa ut. Alle volte vedesi il secondo Tuono che è fondato in D la sol re scritto in G sol re ut, e allora si trasporta la cantilena una quarta verso l' acuto ».

Nel tomo III pag. 173 dice: » *Le composizioni fatte colle Chiavi trasportate, le quali non sono in picciolo numero, se si dovessero cantare ai giorni nostri che usiamo accompagnare coll' Organo, non si potrebbero eseguire da' nostri cantori, quando non si servissero di altro trasporto; ed a proposito a ciò nella Compieta di Gio. Paolo Colonna, stampata nella sua opera ottava, vi è il quarto Salmo scritto in Chiavi trasportate, che da noi sogliono dirsi Chiavette; quando si canta questa Compieta, conviene che l' Organista trasporti una quarta più bassa, ovvero anche una quinta (secondo il Corista dell' Organo) questo Salmo per renderlo più comodo ai nostri cantanti ».*

In oggi non esistono più le mutazioni e trasposizioni, nè il *Fa finto*, e tanto meglio.

FAGOTTINO, s. m. *V.* DULCINO.

FAGOTTISTA, s. di 2 g. Sonatore o sonatrice di Fagotto.

FAGOTTO, s. m. (fr. *Basson*). Strumento da fiato di legno con ancia, il quale nella famiglia degli Oboe tiene lo stesso posto che il Violoncello in quella de' Violini.

Il Fagotto fu inventato dal canonico Afranio di Pavia nel 1539, e consiste in un tubo di legno d' acero, lungo otto piedi e composto di due tubi uniti, acciò si possa tenerlo comodamente e tasteggiarvi i buchi con ambe le mani. Questo tubo si lascia scomporre in quattro pezzi, in uno de' quali è inserita la canna in forma del *S* (detta pure così) coll' ancia; ha sei buchi per le dita e due per i pollici. Oltre a ciò vi si trovano le Chiavi di *fa, la* ♭, *re* e *si* ♭, e ne' Fagotti recenti anche le Chiavi di *la* e *do*. L' estensione di questo strumento è dal *si* ♭ Chiave di Basso sotto le righe al *la* ♭ della stessa Chiave sopra le righe, e perciò ne' suoni gravi usasi la Chiave di Basso, e per i più acuti quella di Tenore. I concertisti prendono spesse volte anche il *re* Chiave di Violino quarta riga.

Alcuni derivano il nome di *Fagotto* dalla somiglianza che hanno i suoi tubi composti e riuniti ad un fagotto.

Il fabbricatore di strumenti Simiot a Lione ha fatto notabili miglioramenti in questo strumento. Il professore di Fagotto Almenräder intraprese recentemente de' cangiamenti riguardo alla posizione de' varj buchi e chiavi del suo strumento, creandone pur anco de' nuovi; sic-

chè i passi altrevolte quasi ineseguibili sul Fagotto s'eseguiscono ormai senz'alcuna difficoltà. Tali Fagotti perfezionati sono vendibili unitamente al *Metodo* per sonarli, presso l'Editore di musica Schott a Magonza.

Molti Compositori non solo non sanno trarre partito dai Fagotti nell'orchestra, ma li condannano anzi ad andar per lo più colla Parte del Basso, ove sovente sono affatto inutili. I buoni Compositori moderni li fanno figurare piuttosto nelle masse intermedie, associandoli alla Viola, riservando a loro tale rinforzo de' Bassi nell'unisono, negli ingressi della Fuga, ed in tutti quei passi, ove il Basso posto in prima linea, si fa sentire a traverso de' tremoli dei Violini e delle Note tenute degli strumenti da fiato.

Abbenchè il carattere della voce di Fagotto sia in sè tenero e melanconico, ciò non ostante i suoi accenti pieni di vigore e di sentimento servono ad esprimere non meno le grandi passioni che i tratti piacevoli e faceti. Essi invitano inoltre al raccoglimento ed ispirano una dolce pietà negli accompagnamenti de' Canti religiosi. Se il Fagotto ha poco brio, s'unisce almeno perfettamente a strumenti che hanno questa qualità; ed allorchè i Violini sospendono il loro discorso per lasciar campo libero ai Flauti, ai Clarinetti, ai Corni, il Fagotto serve di base alle loro belle armonie. Strumento universale esso modula un *a Solo* con altrettanta grazia che soavità, e porta poi la sua voce su tutti i punti in cui può esser utile, sia per riempire il vôto nelle Parti medie, sia per legare un accompagnamento o rinforzare uno staccato. E siccome la sua voce s'accorda bene cogli altri strumenti, perciò raddoppia successivamente il Basso, la Viola, il Clarinetto, l'Oboe, il Flauto, segue il rapido andamento de' Violini, o la placida lentezza de' Corni; i suoi pedali russanti, le sue Note del medio servono bene all'accompagnamento, e la sua ultima Ottava dà una melodia altrettanto pura che sonora.

FAGOTTO. Registro d'Organo, di canne a lingua, aperto, di due piedi, formato colle Trombe unite al Fluttone, e serve d'unisono al Principale.

FAGOTTONE, s. m. *V.* l'articolo CONTRA.

FA LA. Parola composta del nome di due Note, che in Inghilterra si dà a picciole Ariette con una specie di Ritornello, in cui il nome di queste due Note viene ripetuto in modo bizzarro ed insignificante. Tale invenzione non è dovuta già agl'Inglesi, come essi pretendono. Castaldi di Caravaggio fece stampare a Venezia una raccolta di Ballate, nelle quali trovansi varj pezzi con tale titolo e Ritornello.

Clementi ha messo un *Fa la* nel suo Metodo di Pianoforte.

FALSETTO, s. m. Allorchè nel Canto, oltre le voci umane più acute contenute nell'estensione naturale, ed intuonate senza fatica a petto pieno e fauce aperta, si proferiscono pure alcune altre voci acute con un certo stento degli organi del Canto, che si distinguono con un suono loro particolare, tali voci si chiamano *Falsetto,* oppure *voce di testa,* e sottintendendo una qualità di voce che imita la voce femminile, come p. e. se un Basso canta un'Ottava più alta dell'estensione della sua voce naturale, e sforzandola così la trasmuta in voce di Contralto.

Anticamente si chiamavano anche i suoni più acuti degli strumenti da fiato *suoni di falsetto.*

Trovansi anche alcuni uomini, i quali persino in matura età e per tutto il tempo della loro vita conservano le voci acute della prima età, e appunto queste voci chiamansi *Falsetti.* Così nella Cappella pontificia prima che venissero ivi introdotti gli evirati, servirono per Soprani e Contralti de' Falsetti, per la maggior parte di nazione spagnuola (*v.* l'articolo CASTRATO).

FALSO, adj. Questo epiteto opposto al *giusto* si dà 1) alla Quinta diminuita, 2) ad una viziosa progressione d'Intervalli, 3) ad una voce mal intuonata, 4) ad una corda che produce oscillazioni buone e cattive, 5) alla cattiva relazione, 6) all'accordatura delle corde d'uno strumento, o delle canne d'Organo non corrispondente agli altri strumenti, 7) alla così detta Nota di passaggio, ed i maestri di Canto danno 8) anche il nome di suoni falsi a quelli che diconsi della testa.

Una bella e buona voce può divenir falsa, quando si vuol sforzarla a cantare al di là della sua naturale estensione.

Vi sono delle orecchie false, e le persone che le abbiano tali, non solo non cantano giusto, ma stuonano ancora. Siffatto male proviene bene spesso dalla mala costruzione dell'organo uditorio, ed in allora è incorreggibile.

Riguardo agli strumenti, allorchè i suoni ne sono falsi, ciò che proviene quando lo strumento è mal costrutto, o che le canne o tubi sono mal proporzionati, oppure che quello che li sona li maneggia male, sia colle dita o sia soffiando colle labbra.

FALSO BORDONE. Indica 1) una musica a più Parti, ma semplice e senza misura con Note quasi tutte eguali e con un' armonia sempre sillabica. 2) La maniera di mettere sotto una Massima, o sia Nota di otto battute, molte sillabe e di rado delle dissonanze. Questo genere venne praticato molto nel secolo XVI, ed usasi anche al gior-

no d'oggi nel Canto corale a più Parti, nelle processioni, e particolarmente da cantori orecchianti, che aggiungono alla cantilena del Salmo una così detta estemporanea armonia. 3) Un genere di composizione di Canto fermo in cui quest'ultimo vien posto in una voce di mezzo, in ispecie nel Tenore, con un Contrappunto figurato nelle altre voci. 4) Una progressione di un'immediata serie d'Accordi di Sesta, in cui la voce acuta progredisce in Seste col Basso ed in Quarte colla voce di mezzo.

FANDANGO, s. m. Antichissima Aria di Ballo in Tempo $\frac{3}{4}$ e di movimento vivo. È questa l'Aria favorita degli Spagnuoli, i quali la ballano come le *Seguidillas* ed i *Boleros*, accompagnandosi colle nacchere, che hanno ricevuto da' Mori, e che piacciono molto alle loro orecchie, amiche della misura e del ritmo.

FANFARE. Nome francese di una picciola composizione di brillante carattere per le Trombe ed i Timpani, particolarmente all'uso militare. In Francia si scrive la Fanfara a nove Parti, cioè: due Trombe, due Corni, due Tromboni e Timpani. Nella caccia reale i bracchieri a cavallo eseguiscono tali pezzi colle loro Trombe nel tempo che si dà a' cani per il loro pasto la fiera predata, come pure al ritorno dalla caccia, per celebrare la vittoria del cacciatore e rallegrarne i cani. In Germania si caratterizzano con tal nome comunemente le picciole composizioni da caccia, per cui trovasi sovente tale soprascrizione su dei pezzi per due Corni da caccia in Tempo $\frac{6}{8}$.

FANTASIA, s. f. Attiva e vivace facoltà della mente, la quale *crea* nuove idee ed immagini dalla composizione d'idee ed immagini già avute. Essa differisce dall' *immaginazione*, la quale non è altro che la facoltà di richiamare alla mente le idee già avute: la prima è dunque *produttiva* e *creatrice* e l'altra *riproduttiva*. Si potrebbe quindi dire del Compositore vocale che veste la poesia di suoni musicali, ch'egli è *immaginativo*, e di quello che compone musica strumentale, che ha molta *fantasia*. Si confondono però non di rado immaginazione e fantasia, e dicesi di un Compositor d'Opera, ch'egli ha molta fantasia.

Ma l'artista nel sonar e cantar estemporaneamente è vero creatore e sovrano nel regno de' suoni. Quindi la parola *Fantasia* significa nella musica una cosa inventata a piacere, e nella quale si ha seguito piuttosto il capriccio che le regole dell'arte; oppure un componimento che non è soggetto nè a misure fisse, nè a ritmi decisi, nè ad una disposizione e condotta regolare, nè ad un carattere determinato; ma

in cui l'artista rappresenta le immagini della sua fantasia senza piano notabile ed in certo grado d'irregolarità, or in frasi sconnesse ed interrotte, or in semplici accordi ec. Di siffatta qualità è fra le altre quella *Fantasia* che ordinariamente si chiama *Cadenza*, avendo luogo al fine del pezzo di musica, immediatamente innanzi la cadenza.

Le composizioni di buoni autori, stampate sotto il nome di *Fantasia*, distinguonsi da quelle improvvisate con un ordine e regolarità maggiore, perlocchè s'avvicinano già di alcuni passi di più ai componimenti musicali ben condotti.

Tra le Fantasie più singolari che mai si sono udite, si annovera quella composta ed eseguita in un concerto d'Organo dal valente compositore * * * il giorno 11 luglio del 1815 a * * *. Essa era composta di varj temi esprimenti: i canti di diversi uccelli — melodie pastorali — temporale — cielo sereno — canto del cuco e della quaglia — canzone degli Ottentoti e de' Chinesi — variazioni — tuoni — si mostra il nemico — battaglia — urli — vittoria — orazione all'Onnipossente — melodia fugata sopra un Corale ec.

FANTASTICO, adj. Una musica fantastica è quella in cui una gran quantità d'idee e di cantilene si presentano con nuove forme, con inusitate combinazioni, con particolar uso di strumenti, ed in cui si scorge che lo spirito del Compositore operava con maggior libertà e non già ne' soliti confini ristretto.

FARANDOULE (franc.) Aria di ballo in Tempo $\frac{6}{8}$ e con movimento vivo, che si usa nella Provenza ed in una parte della Linguadoca in occasione di nozze e di battesimi. La danza s'eseguisce da un gran numero di persone che sovente montano al numero di cento. Queste formano una lunga catena coll'ajuto di fazzoletti distesi a destra ed a sinistra; in tal modo si percorrono le città o le campagne, e si balla o si salta alla meglio per quanto è possibile in cadenza al suono di strumenti, variando sempre le figure.

FARSA IN MUSICA. Operetta comica in un Atto.

FARSIA. *Epistola farsita. Epistola cum farsia.* Cantico in lingua volgare frammischiata col latino, introdotto anticamente nelle chiese francesi, allorquando il popolo cominciava a perdere l'intelligenza della lingua latina. Si cantavano in alcune chiese nelle principali feste dell'anno, e quasi in tutte nella festa del Natale.

FASCIE, s. f. pl. *V.* ISTRUMENTI DA ARCO.

FA SOL dinota la mutazione di ambe le sillabe sul *do* Chiave di Basso secondo spazio. *V.* SOLMISAZIONE.

FATTURA, s. f. Questa parola nel suo proprio significato esprime solamente la maniera di cui è composto un pezzo di musica, e si intende tanto della condotta o disposizione del Canto, quanto di quella dell'armonia. Si dice una buona o cattiva Fattura, ma senza epiteto, questa parola viene presa nel senso buono, come la parola *salute*.

Si dice che un pezzo ha una bella fattura per significare che il Canto o l'armonia vi sono disposti con grand'arte. Dicendo semplicemente *che fattura!* s'intende talvolta non solo le anzidette qualità, ma in ispecie anche un'armonia dotta, un bel contrappunto ec.

Questa parola è solo applicabile a pezzi concertati, e di grand'estensione, come p. e. a Finali, a Sinfonie, a Fughe ec., mentre sarebbe ridicolo a parlare di fattura di una cavatina, di una romanza ec.

FA UT, indica la mutazione di dette sillabe sul suono *do* o *fa*. *V.* l'articolo SOLMISAZIONE.

FA UT FA. *V.* l'articolo A.

FERMAR LA VOCE. *V.* PORTAMENTO.

FERMATA, s. f. detta anche *Comune, Corona, Pausa generale*, è una linea curva con un punto nel mezzo, che trovasi posta talora sopra o sotto una Nota, talora sopra o sotto una Pausa, e talvolta sopra o sotto due Note, la seconda delle quali viene trillata. Essa indica di fermarsi per un dato tempo di convenzione tanto sopra alle Pause che sulla Nota, e lascia in arbitrio dell'esecutore il rifiorire sulla Nota antecedente a quella del trillo.

FERMO, *V.* CANTO FERMO.

FESTA DI S. CECILIA. Dalla Chiesa cattolica si venera S. Cecilia come protettrice della musica e particolarmente dell' Organo. Nel suo anniversario s'eseguiscono delle musiche in onore di questa Santa, la quale, natia di Roma e maritata con un giovine Pagano, di nome Valeriano, rimase vergine, convertì il suo sposo ed il fratello di lui alla Religione cristiana, e subì nel 230 assieme con loro il martirio.

FESTA DELLE TROMBE. Credesi ordinariamente che questa festa, di cui parla il Lib. IV. cap. 29 di Mosè, sia stata istituita per la solennizzazione della festa della raccolta fra gli Ebrei.

ff (gli), *V.* l'articolo F.

F FA UT era nell'antico Solfeggio il *fa* Chiave di Basso quarta riga, su cui cantavasi ora la sillaba *fa*, ora la sillaba *ut*. *V.* SOLMISAZIONE.

FIAMINGA (scuola). La Fiandra, ove le scienze e le arti non erano turbate nel medio evo dalle guerre come negli altri paesi d'Europa,

vanta la più antica scuola musicale. I più importanti contrappuntisti del secolo XIV e XV erano Fiaminghi, i quali a' tempi loro si andarono diffondendo in tutta l'Europa, come gli Italiani lo fecero dopo. E tale anteriorità di scuola indusse alcuni autori a dire, che i Fiaminghi furono i primi maestri, che hanno insegnato la musica agli altri popoli europei; questa asserzione soffre però delle restrizioni.

I Capi della scuola fiaminga, i quali prepararono l'armonia, e particolarmente l'arte del canone, erano: 1) Giacobbe Obrecht; 2) Gio. Ockenheim (il patriarca degli artifizj canonici); 3) Iosquin (il più notabile), tanto lodato dal Gafurio e dallo Spatario, soprannominato generalmente *princeps musicorum*. Egli era cantante nella Cappella di Sisto IV negli anni 1471 al 1481 (Adami da Bolsena).

Gio. Ockenheim eccitò la comune ammirazione con una Messa a 36 voci, con mottetti, canoni ec.; il tutto era però fondato sul calcolo, e quasi affatto privo del bel Canto. Più interessante di lui, ed il più gran Compositore del medesimo secolo fu il suo allievo, il prefato Iosquin, detto anche Iosquinus, o Iodocus pratensis, Iossien de Pres, Giosquino del Prato, dal suo lungo soggiorno in quest'ultimo paese. Egli viene considerato come il padre dell'armonia moderna, e non solo scrisse molto, e cento anni prima di Palestrina, ma anco in modo più originale, più energico e più cantabile de' suoi predecessori, come in parte lo dimostrano il *Requiem* composto pel suo maestro, ed il suo Salmo XVIII. Ciò che lo rendette inoltre assai stimabile fu, di non essere stato tanto prodigo della scienza musicale, cercando piuttosto di evitarla allorchè lo scopo della composizione lo richiedeva. Lutero dice assai bene di lui: » Iosquin era padrone delle Note; queste hanno dovuto fare ciò che voleva lui, mentre altri Compositori devono far ciò che vogliono le Note ». Il genio di Iosquin era altresì troppo elevato per non fare talvolta qualche eccezione alle regole musicali; eppure si procacciò anche gran stima presso i celebri contrappuntisti suoi contemporanei.

I notabili Compositori fiaminghi del secolo XVI furono: Nicola Gombert (allievo di Iosquin, e si distinse molto nelle composizioni delle Fughe), Tomaso Crequillon, Giacobbe Clemens non Papa, Domenico Phinot, Cornelio Canis, Lupo Helling, Arnoldo de Prug, Verdilot, Adriano Wilaert, Jossen Junkers, Pietro de Manchicourt, Gio. Castileti, Pietro Massenus, Matteo Lemeistre, Arcadelt, Giacobbe Vaet, Sebastiano Hollander, Eustachio Barbion, Gio. Crespel, Josquain Baston, e molti altri ancora.

Fino dal secolo XVII la Fiandra cessò di possedere una particolare scuola di musica, e se ebbe ancora de' distinti Compositori, si devono classificare nella scuola tedesca o francese. Così p. e. il Gretry nato a Liegi, il Mehul nato a Givet, il Monsigny nato a Haarlem, appartengono a quest' ultima.

FIGURA BOMBILLANS, chiamavasi anticamente una figura composta di *bombi* (*v.* BOMBO).

FIGURA CORTA. Tal nome avea anticamente ogni figura composta di tre Note, delle quali l' una comprendeva il valore delle altre due; la Nota più lunga poteva trovarsi in principio, in mezzo ed anche in fine.

FIGURATO, adj., dicesi in parte d' una voce in cui trovasi una particolar figura di Note dominanti, in parte si distingue anche con tale denominazione il contrappunto ineguale e misto col contrappunto eguale (*v.* CONTRAPPUNTO), ed il Canto contrapposto al Canto fermo.

FIGURE MUSICALI si chiamano 1) le Note di diverso valore di cui parlasi nell' articolo NOTE; 2) l' unione di Note eguali e miste fra di loro, come p. e. nella Fig. 1.

La musica ha inoltre nel suo discorso molte figure che si usano nella retorica, per dare energia e vivacità, come p. e. la *gradazione*; la *parentesi*; l'*ellissi*; la *ripetizione*, particolarmente quando è unita alla *paranomasia* (rinforzo); la *sospensione*; l'*epistrofe* (ritorno); l'*antitesi*; la *dubitazione*; l'*irresoluzione* ec. Appartengono qui particolarmente le varie specie della pittura musicale, o sia della musica imitativa, tutti gli artifizj del Contrappunto e del Canone ec. Questi ultimi però contengono per lo più delle figure per l' intelletto, e producono solo un piacere intellettuale, mentre le prime sono per l' immaginazione, e le più atte all' espressione ed al vivo effetto musicale.

FILAR UN SUONO. Espressione tolta dal francese, che indica il prolungamento del suono per quanto lo permette il fiato, avendo riguardo a cominciarlo pianissimo, gonfiarlo sino al forte, e diminuirlo colle stesse gradazioni, come nella così detta *messa di voce*.

Conviene avvezzarsi a tenere durante ventidue secondi il suono *filato* colla voce. Si sostiene il suono molto più lungo tempo su gli strumenti da fiato; si può prolungarlo a piacere sopra gli strumenti da arco.

FILARMONICO, s. m. Amatore di musica. *V.* CONOSCITORE.

FINALE, s. m. Pezzo di musica che chiude un Atto dell' Opera, o un componimento di musica strumentale. Il Finale di quest' ultimo è

per lo più di carattere gajo, o scherzoso ec.; quello dell' Opera è composto di pezzi indifferenti, di carattere, di tempo, di movimento, e l' azione ne è continuata.

Nicola Logroscino, che fioriva nella prima metà del secolo scorso, viene riconosciuto come l' inventore del Finale.

FINE, s. m. e f. Questo termine si mette ordinariamente in fine delle Parti o delle Partiture, indicando che non segue più niente; ovvero si pratica in mezzo di un pezzo musicale col suo rispettivo segno *dà capo al fine*, che trovasi al termine del pezzo, e che indica la ripresa dal principio del pezzo al segno finale.

FINTA, s. f., dice lo stesso che *Inganno*. *V*. quest' articolo.

FINTO, adj. *V*. l' articolo FA FICTUM, ove parlasi de' tuoni finti.

FIOREGGIARE, v. a. Ornar il Canto con diminuzioni, passaggi ec. da cui deriva anche il nome di *Canto fiorito*, *Contrappunto fiorito*.

FIORETTO; s. m. Ornamento di Canto di qualunque siasi specie.

FISTULA ELVETICA. Nome antico del Piffero traverso.

FISTULA PANIS, è lo stesso strumento che i Greci antichi chiamarono *Syrinx* (*v*. questo articolo).

FISTULAE PHYSAULORUM. Canne d' Organo.

FLAGIOLETTO, s. m. Strumento da fiato e a becco, con sei buchi e con un' estensione di circa due Ottave. Si hanno de' Flagioletti di cinque dimensioni differenti, per sonare in tutti i Tuoni con ugual facilità. Queste varie specie sono in *do*, *re*, *mi* ♭, *fa*, e *sol*. Alcuni Compositori hanno coltivato con successo codesto picciolo strumento, e si scrissero persino de' Concerti a grand' orchestra per il Flagioletto.

La parola *Flagioletto*, indica inoltre un particolar trattamento degli strumenti da arco, imitandovi il suono di simili Flautini, locchè si produce con un tocco assai dolce sulla corda, e con un' arcata molto uguale. Da siffatto maneggio nasce un insolito rapporto di vibrazioni, di maniera che p. e. il *re* sulla corda *la* si sente come il *la* acuto. Ciò si vede più distintamente ne' portamenti di mano della Fig. 62. (*v*. anche SUONI ARMONICI).

Simili passi si sogliono indicare nella Parte di un Concerto colla parola *flautino*, o *armonici* (abbr. *armon.*), tirandovi sopra una linea vermicolare, che si prolunga sin al termine di tal passo, ponendovi per ultimo la parola *loco*.

FLAGIOLETTO. Registro d' Organo di canne d' anima, aperto, di mezzo piede, che serve d' unisono alla Vigesimanona.

FLAT. Nome inglese del Bemolle.

FLAUTATO, adj. Note flautate, suoni flautati chiamansi quelli che vengono prodotti sopra strumenti da arco, allorquando si fa passar l'arco quasi sopra la tastiera, o molto vicino ad essa; esce allora dallo strumento una voce appannata e dolce, somigliante al suono di flauto.

FLAUTINO, s. m. Flauto di minor dimensione e di un' Ottava più alta del solito Flauto, che porta il nome di *Flauto piccolo* o *Ottavino*. Tale strumento si usava solo nella musica militare, e nell'Opera quando l' azione ha luogo nell' Oriente; in oggi però si sente in Italia in tutte le Opere, ed anco nelle musiche di Chiesa.

FLAUTISTA, s. di 2 g. Sonatore o sonatrice di Flauto.

FLAUTO A BECCO, FLAUTO DOLCE. Strumento da fiato ormai fuor d' uso, che avea sette buchi per le dita ed un foro per il pollice, e che si sonava come l' Oboe. La sua estensione era dal *fa* Chiave di Violino secondo spazio al *sol* sopracuto, e le sue varie dimensioni erano: il *Flautone* o *Flauto Basso* coll' estensione dal *fa* Chiave di Basso sotto le righe al *re* Chiave di Violino quarta riga; il *Flauto di Tenore*, dal *si* ♭ Basso seconda riga al *sol* Violino nella medesima riga (ambidue s' intuonavano col così detto *S* a guisa del Fagotto); il *Flauto di Alto* dal *fa* Basso quarta riga al *re* Violino nella medesima riga, ed il *Flauto a becco* sopra descritto.

FLAUTO DOLCE, *V*. l' articolo precedente. Ci ha anche un Registro d' Organo di tal nome, detto altrimenti *Flute à cheminé*.

FLAUTO DOPPIO. Gli antichi Greci e Romani avevano Flauti doppj, i quali consistevano in due tubi, o Flauti costrutti in guisa che potevano sonarsi da una sola persona. Le loro più note specie erano la *tibia dextra* e *sinistra;* non si sa però certo in che cosa differissero.

FLAUTO TIRRENICO. Strumento militare degli antichi Greci, il quale aveva un suono assai forte.

FLAUTO TRAVERSO, o FLAUTO TEDESCO. Noto strumento da fiato, composto di quattro pezzi di legno, cioè: del pezzo d' imboccatura, di due pezzi medj, e del piede. Nel pezzo medio superiore trovansi tre buchi per la mano sinistra, nel pezzo medio inferiore tre buchi per la mano destra, e nel piede sono due chiavi per i suoni *mi* ♭ *re* ♯. Molti Flauti antichi avevano una sola chiave per ambe queste voci.

Il signor Tromlitz a Lipsia ha arricchito il Flauto di più chiavi, onde produrre alcuni suoni più chiari, ed un miglior Trillo sopra alcuni altri.

L'estensione de' Flauti moderni è ordinariamente dal *re* Chiave di Violino al *si* ♭ sopracuto. Ormai si fabbricano de' Flauti a Vienna, che s' estendono ne' suoni gravi sino al *la* Chiave di Violino sotto le righe, ed il sig. Trexler, dimorante nella stessa capitale, provvidde recentemente il Flauto di diciassette chiavi, per cui si può intuonare il *sol* profondo ancora, ed essendo tale strumento (detto *Panaulon*) trovato troppo lungo, fu dall' autore ricurvato al fondo.

Il sig. Laurent in Francia ha inventato de' Flauti di cristallo, di cui s' ammirano la bella forma ed il bel suono.

Il sig. Petersen di Annover, cercò di togliere al Flauto il difetto di stonare (difetto che gli è più comune di qualunque altro strumento, particolarmente nel crescendo e diminuendo) con un semplice meccanismo. Egli applicò a questo strumento un picciolo manovello facilmente movibile col pollice della mano sinistra, con cui si alza o si abbassa la voce di un' ottava parte; talmente che l'intuonazione riesce perfettissima tanto nel crescendo che diminuendo.

Bella è l' invenzione del *Flauto per monobracci*, fatta in questi ultimi anni dal fabbricatore di strumenti Erhard a Carlsruh, a sollievo di que' filarmonici che ebbero la disgrazia di essere mutilati in una mano o di perder un braccio intero nelle ultime guerre. Ma detta invenzione porta seco l' inconveniente di dover mettere la parte inferiore dello strumento in una specie di *corista* movibile, attaccato al leggìo, onde poter avere un punto d' appoggio; talmente che il sonatore è costretto portar seco un simile apparato ovunque gli piaccia di sonare. Meriterebbe dunque la pena a titolo d' umanità di venir sciolto tale problema, e di trovare un punto d' appoggio che fosse meno incomodo. Credo d' aver letto in un libro francese che un certo cavalier Rebsomen, amputato del braccio sinistro e della gamba dritta, abbia inventato un simil meccanismo.

Il Flauto traverso, o *Fluta alemanna* è pure un Registro d' Organo.

Vi ha inoltre un *Flauto d'amore*, che è di una Terza più basso del Flauto traverso; vi sono parimente de' Flauti di una Terza o Quarta più alti, e che si chiamano *Terzo, Quarto Flauto*, e l' *Ottavino* che è più alto di un' Ottava (*v.* FLAUTINO).

L' antico Flauto traverso, che avea sei buchi, ed una sola chiave è ormai fuor d' uso.

Il Flauto si distingue per l' estensione, per la ricchezza e varietà de' suoi suoni ed accenti. Oltre che ha molto brio, riesce anco molto aggradevole, allorchè cerca d' imitare il Canto della voce umana

ne' suoni medj, e non modula troppo ne' suoni molto acuti o molto gravi. Questi ultimi però trascurati da tanti Compositori, producono eccellenti risultamenti nelle transizioni, negli affetti aspri e mesti ec. Il Mozart in ispecie ne faceva un uso assai frequente.

Il suono del Flauto riesce più grato perdendosi dolcemente nell'aria aperta, essendo esso di natura campestre; quindi è più atto all'espressione di serena calma, di soave tenerezza, ed a passi scherzevoli, commuove pure dolcemente negli atti di lamenti; ma non è fatto per affetti forti o passioni feroci, essendo di natura incorrotta, e di carattere giovanile, cui non convengono siffatti sfoghi. La musica moderna se ne serve però in tal caso, come di altri strumenti ne' suoni acutissimi.

FLAUTONE, s. m. *V.* FLAUTO A BECCO.

FLESSIBILITÀ, s. f., dicesi nel Canto quella elasticità, morbidezza, e ondeggiamento che una voce deve avere, onde poter senza il menomo urto rinforzare e diminuire l'intensità de' Tuoni non solo nelle frasi particolari, ma anche in tutto il periodo musicale.

FLON FLON. Parola musicale francese che non ha alcun significato, e la quale trovasi nel ritornello di un antico *Vaudeville.* Si adopera come termine di disprezzo per indicare, che una tal composizione è ignobile, triviale, e barbara, scritta nel gusto degli antichi *Vaudevilles;* ed è perciò che i Francesi dicono talvolta: *cela sent le flon-flon; il ne compose que des flon-flons.*

FLOTTA, s f. Nome di un Coro cantato anticamente da un gran numero degli allievi primarj de' Conservatorj di Napoli nella processione di San Gennaro, che avea luogo annualmente nel mese di maggio.

FLOTTOLE, *V.* CONSERVATORIO.

FLUIDO, adj. Qualità di componimento musicale, in cui il giuoco de' sentimenti presenta un continuo andamento dolce e quieto, ed in cui le modificazioni seguono immediatamente una dopo l'altra. Il carattere del *fluido* consiste perciò non solo nell'accoppiamento del facile ed intelligibile in modo tale che non si conosca il menomo sforzo ch'abbia costato al Compositore, ma anco nello schivare tutti i salti ed artifizj superflui, e nel tenersi più al legato che allo staccato.

Abbenchè il *fluido* sia la qualità propria de' pezzi musicali, che hanno per iscopo sentimenti dolci e quieti, nullameno volendolo applicare nel senso più stretto anche a pezzi di musica che presentano emozioni forti, se n'intende tuttavia di evitare tutto ciò che fosse aspro, tanto nella melodia che nell'armonia.

Oltre lo stile e carattere fluido dicesi anche *Canto fluido*, che richiede appunto le qualità indicate nell' articolo FLESSIBILITÀ, di modo che una voce flessibile è atta a produrre un Canto fluido.

FLUTA. Registro d'Organo di canne d'anima, aperto, di quattro piedi, che serve d'unisono al Principale.

FLUTE À CHEMINÉ, dice lo stesso che *Fluta dolce*, o *Flauto dolce*.

FLUTONE, Registro d' Organo di canne d'anima, aperto, di due piedi, che serve d'unisono al Principale; fatto largo alla sommità, chiamasi *Corno*.

FOGLIETTO, s. m. Nome che si suol dare alla Parte del Primo Violino, Capo d' orchestra, ripetitore de' Balli, la quale contiene tutti i passi obbligati dell' orchestra, e per tal modo forma una specie di spartitino.

FOLIAS, s. f. pl. (spagn.) (*). Aria di una danza con nacchere dello stesso nome, con melodia semplice in tempo $\frac{3}{4}$, e con due parti di otto battute ciascheduna; si comincia sempre in battere, e nel ripeter l'Aria viene eseguita con variazione.

La danza destinata per una sola persona, era anticamente molto in uso nella Spagna, ove fu inventata; adesso non è più in moda.

FONASCO, *V.* PHONASCUS.

FONDAMENTALE, adj. Il suono fondamentale è quello che serve di fondamento all'Accordo o al Tuono; il Basso fondamentale serve di fondamento all' armonia; l'Accordo fondamentale è quello di cui la Nota più bassa è fondamentale.

FORCA, s. f. Termine che riguardo al maneggio degli strumenti da fiato con buchi indica la posizione de' tre gran diti, i cui due estremi sono posti sovra i buchi, mentre quello di mezzo trovasi alzato. Il *mi* ♭ medio del Fagotto s'ottiene facendo la *forca*, e così pure varj passi del Flauto ec.

Questa parola, detta in francese *fourche*, proviene da ciò che le dita poste in tal guisa sullo strumento presentano realmente la figura di una forca.

FORLANA, s. f. Danza di carattere gajo, con melodia in Tempo $\frac{6}{8}$ e di movimento vivo, usata particolarmente nel Friuli, da dove ha tratto il suo nome.

FORMA, s. f. I componimenti musicali si distinguono colle loro

(*) I Francesi dicono *Folies d'Espagne*, e gl' Italiani *Follie di Spagna*.

forme. Così p. e. la Sinfonia ha tutt' altra forma del Concerto; l'Aria ha un'altra forma del Rondò ec., e questa è la loro forma esteriore. Vi ha poi un'altra forma, che costituisce il bello ne' pezzi di musica, e questa consiste nell'unità combinata colla varietà.

FORTBIEN. Specie di Pianoforte a tavolino, inventato nel 1758 dal fabbricatore di Strumenti Federici a Gera.

FORTE (abbr. f.) indica di pronunciare o rendere un passo con forza, o subito al suo principio o dopo un piano; locchè non solo deve essere rigorosamente eseguito, ma il grado del *forte* deve anche variare secondo le varie circostanze. Così p. e. nell'esecuzione, a piena orchestra, di pezzi robusti e forti, richiede un grado maggiore di forza che nell'esecuzione di un *a Solo* o di un pezzo di carattere dolce o triste; il *forte* in un gran teatro corrisponde al *fortissimo* de' teatri piccioli ec.

FORTEPIANO, s. m. Arte di rinforzare ed addolcire i suoni. Mediante quest'artifizio l'esecuzione riceve vita, unisce gli accenti della parola e de' sentimenti, e dà il *chiaroscuro* a' pezzi di musica, che senza questo produrrebbero una stucchevole monotonìa.

FORTEPIANO, s. m. Strumento musicale. *V.* PIANOFORTE.

FORTISSIMO (abbrev. *ff. fmo.*) è, come lo indica, il superlativo, il massimo grado di forza del suono.

FORZA, s. f. Qualità di suono chiamata talvolta *intensità*, la quale lo rende più sensibile e lo fa udire da lontano. Le vibrazioni più o meno frequenti del corpo sonoro sono quelle che rendono il suono acuto o grave; la loro maggiore o minore distanza dalla linea di riposo lo rende forte o debole. Quando tale distanza è troppo grande, e si sforza lo strumento o la voce, il suono diventa romore e cessa d'essere apprezzabile.

FORZAR LA VOCE, è un difetto che non di rado s'incontra ne' cantanti, particolarmente allorchè si sentono incomodati. Per lo più gridano in allora in vece di cantare, e facilmente stuonano crescendo colla voce. Ciò accade pure negli strumenti, quando di troppo si sforza il vento o l'arco, e se non eccedesse anche l'intuonazione, nullameno il suono diventa stridulo ed ingrato (*v.* SFORZO).

FOURNITURE. Nome francese d'un Registro di ripieno, composto di varj ordini di canne d'anima.

FRACASSO, s. m. Tal nome si dà per ischerno ad una musica che sbalordisce, in cui si sente più strepito che armonia, e più clamori che Canto. *Questa musica fa molto fracasso. In quest' Opera non si sente altro che fracasso.*

FRANCIA (brevi cenni storici sulla musica della). La musica fu sempre più o meno coltivata ne' primi tempi della monarchia francese. Il re Pipino contribuì molto al miglioramento del Canto ecclesiastico, e particolarmente all'introduzione del Canto gregoriano, il quale però trovavasi in cattivo stato assai, allorquando Carlomagno suo figlio saliva sul trono. Questo Monarca era in buonissima armonia colla Corte di Roma, e procurava mai sempre di favoreggiare tutti i disegni politici ed ecclesiastici della medesima; riformando quindi gli affari della Chiesa, mostrossi zelantissimo d'introdurre l'autentico romano Canto ne' suoi Stati. A tale uopo spedì nel 774 due Sacerdoti a Roma, per farli istruire in quel Canto, ed insegnarlo poscia ai Galli. Offeso dagli abusi introdottisi col tempo, fece venire nel 790 varj cantanti romani, onde ristabilirlo di nuovo. Nel suo primo soggiorno a Roma, vi lasciò due de' suoi chierici per esser istruiti nel Canto romano; terminati i loro studj vennero a Metz, per dare nuovo ordinamento anche in questa città all'antico Canto ecclesiastico. In somma questo Monarca impose l'obbligo di erigere in tutti i suoi Stati delle scuole, destinate appositamente al Canto gregoriano.

La scuola di musica francese è altrettanto antica quanto la fiaminga. Varj Compositori di quella nazione, come Guglielmo Dufay, Binchois ed altri, fiorirono già circa la metà del secolo XIV; ne è però rimasto poco o niente delle loro composizioni. I veri ed effettivi Capi della scuola musicale francese, ai quali è dovuto il merito della propagazione dell'armonia e dell'arte del canone, fiorirono nel secolo XV e sono: 1) Pietro de la Rue; 2) Antonio Brumel, allievo di Ockenheim; 3) Loyset Pieton; 4) Gio. Mouton, allievo di Iosquin, e creduto da alcuni Fiamingo.

Il lustro della scuola francese durò fino a tutto il regno di Francesco I. Ma le turbolenze di Religione che cominciarono verso il 1550, e che si prolungarono sino verso la fine del regno di Enrico IV, le guerre sanguinose che cagionarono la profanazione della maggior parte delle chiese, che in allora erano i soli asili della musica, portarono all'arte un colpo funesto. Enrico IV s'occupava poco di musica; Luigi XIII amava molto quest'arte, ma al despota Richelieu, che regnava sotto il suo nome, non andò a grado di proteggerla. Le turbolenze della minorità di Luigi XIV furono ancora più funeste per le arti, e quindi per più d'un secolo la musica, non solo non fu protetta in Francia, ma contrariata in tutti i modi. La scuola francese, durante tutto questo tempo, restò tanto indietro, che produsse ben

pochi artisti. Finalmente Luigi XIV regnò, e questo Principe che amava molto la musica, cantava, e sonava benissimo la Chitarra, accordò una segnalata protezione ad un'arte ch'egli stesso coltivava con amore e con lode.

Ottavio Rinuccini, venuto in Francia con Maria de' Medici, vi diede la prima idea della musica drammatica. Il cardinale Mazarino fece venire dall'Italia una truppa di cantanti, i quali nel 1645 eseguirono nel palazzo Borbone varie Opere in musica. Perrin, maestro di cerimonie di Gastone Duca d'Orleans, fu il primo che innalzò la lingua francese all'onore d'essere posta in musica. Cominciava con picciole Arie e Recitativi colla sola voce, poscia con dialoghi, che furono messi in musica da Lambert e Cambert, Compositori della Regina madre.

Gio. Battista Lulli, nato ne' contorni di Firenze, passato in Francia in età di 13 anni, compose in appresso molte Opere di Quinault e d' altri. Vennero poi, verso la metà dello scorso secolo, Rameau coi suoi contemporanei e successori, Campra, Mondoville, Berton, Mouret, Rebel, Francour, e questi furono gli ultimi dell'antica scuola musicale francese. Duni (Italiano), Philidor, Monsigny e Gretry (ambidue Fiaminghi) contribuirono pur essi molto alla riformazione della musica drammatica. Ma l'epoca più brillante e più tempestosa della storia musicale di Francia fu quella di Gluck e di Piccini, che cominciò nel 1774. Nessun Compositore ricevette a Parigi più onori, eccitò un maggior entusiasmo, ed operò una più grande e più utile rivoluzione che Gluck. Dal 1782 in poi si distinsero più o meno varj altri Compositori francesi, come: Dalayrac, Berton (figlio del già nominato), Gavaux, Lesueur, Mehul (Fiamingo), della Maria, Boildieu, Isouard (Maltese), Persuis, Solié, Kreuzer, Catel ed alcuni altri, per non dir niente di Cherubini e di Spontini i quali, comunque Italiani, si ascrivono alla moderna scuola francese (*v.* anco l'articolo GRAND' OPÉRA).

Scarso è il numero de' notabili Compositori di chiesa francesi. Campra, Mondoville (citati sopra), de Lalande, Lesueur (di Roano) sono i più antichi. Gossec, l'ab. d'Handimont, Giroust, Rosa, Cherubini ed alcuni altri sono i recenti; quest'ultimo però è noto abbastanza non solo come insigne Compositore teatrale, ma anche come distinto Compositore di Chiesa.

La Francia non conta nessun Compositore strumentale di grido; vanta però alcuni famosi Violinisti, come Baillot, Rode, Kreutzer,

Grasset, Lafont, Mazas e varj altri, non che l' invenzione del Serpentone, del Corno e del Violoncello.

Nella letteratura musicale francese, la quale non è molto abbondante, si presenta il primo ed il più antico importante scrittore del secolo XIV, Gio. de Murs, di cui parla l' articolo ARMONIA (*). Egli fu creduto, e si crede tuttora da alcuni, inventore della musica misurata; ma nell' articolo NOTE si vedrà ch' egli stesso rinunziò a tale onore. Gli autori musicali del secolo XVII in poi sono: Mersenne, Burette, Bulenger, Ducange, Sauveur, Bonnet, Caffiat, Brossard, Amiot, Chabanon, Marmontel, Rameau, Bedos de Celle, Lacassagne, D'Alembert, Blainville, Mercadier, de la Borde, Lacepède, Lesueur, Pileur d' Alpiny, e recentemente Momigny, Choron, Castil-Blaze ed altri.

FRASE, s. f. Tutta la bellezza de' musicali pezzi in altro certamente non consiste se non nella felice invenzione delle Frasi, ed in una conveniente disposizione e legatura, accompagnata da tutte quelle proporzioni che contribuiscono a renderle ben chiare e distinte, indicando opportunamente il giusto termine di ciascheduna, e così prevenendo in qualunque caso la difettosa confusione delle medesime.

Vi sono due specie di frasi nella musica. La *Frase melodica*, che procedendo da una successione di suoni talmente disposti, tanto riguardo al Tuono quanto al movimento, ne forma un Canto ben unito, il quale vada a risolversi sopra una delle corde essenziali del Tuono. La frase melodica può occupare una sola misura ed anche meno, e può anche aggirarsi su due, tre, e più misure secondo che il sentimento lo richiede; in una medesima Frase può aver luogo eziandio il cambiamento di Tuono. Succedendovi poi un numero maggiore d' Accordi colle loro opportune legature espresse o sottintese, che formano una data cadenza, in allora essi costituiscono quel tratto d' armonia che *Frase armonica* si appella; di modo che, se in una successione armonica la cadenza viene schivata con dissonanze aggiunte ai diversi Accordi intermedj, viene per conseguenza anche prolungata la Frase o il periodo.

In ogni pezzo musicale le Frasi devono sempre esser disposte regolarmente, di modo che riescano di facile intelligenza all' esecutore, acciò ch' egli possa convenientemente distinguerle, e segnarne i diversi accenti con tutta quella esattezza che in quest' arte tanto si richiede.

(*) Vi fu però osservato, che varj autori lo dicono Fiamingo di Mörs.

FRASEGGIARE, v. a. Termine musicale che vuol dire, presentare il periodo musicale con eleganza e nobiltà, ornarlo di tutti quei vezzi di cui può essere suscettivo, e che ispirati e prescritti vengono dal buon gusto e da una buona scuola, e condurlo con arte da capo a fine senza omettere nulla di ciò che può contribuire al suo effetto.

FRIGIO, adj. *V.* MODO.

FUGA, s. f. Ancorchè la Fuga sia stata chiamata con diversi nomi, cioè: di *Conseguenza*, d'*Imitazione*, e di *Riditta*, il vocabolo più universale comune fra gli autori di musica è quello di *Fuga*. Tale composizione musicale si distingue con una forma ed ordinamento tutto suo proprio, e consiste nel *Tema o Soggetto*, oppure *proposta*, eseguito od imitato da tutte le altre voci principali a norma di regole ad esso proprie, e tessuto in modo che viene dalle rispettive Parti proseguito sin al suo termine senza notabil posa, indi poi tutte le voci si uniscono ad un comune fine. Mediante siffatta struttura, ogni voce spicca distintamente senza servire all'altra d'accompagnamento, e veste ognuna il carattere di voce principale.

In ogni Fuga vengono in considerazione cinque cose principali:

1) Il *Tema, o Soggetto*. Si chiama il *motivo* dominante, condotto da tutte le voci con imitazione varia fra i tuoni alternativi, e siccome esso fa il principio della Fuga e serve per così dire di guida alle altre voci, così porta anche il nome di *Guida, Antecedente, Dux* (lat.). Ad ogni voce compete il diritto di eseguire il Tema della Fuga.

2) La *Risposta*, o *Conseguente* (lat. *Comes*), è la ripetizione del Tema mediante un'altra voce a norma della regola, che prescrive di far la risposta alla Dominante, allorchè il Tema comincia colla Tonica, e così viceversa; avendo riguardo contemporaneamente nella risposta ad ambi i suoni del Modo, ovvero al *mi fa* degli antichi. Se dunque p. e. il Tema comincia come nella Fig. 63, la risposta non può farsi nè come nella Fig. 64, essendovi il secondo Tuono invece della Tonica, nè come nella Fig. 65 perchè è mancante riguardo alla somiglianza del Semituono colla Tonica, e passerebbe per conseguenza in una modulazione falsa: quindi la risposta deve farsi come nella Fig. 66.

3) Il *Contrassoggetto*, è quella melodia che si fa sentire nel mentre che una delle voci eseguisce il Tema. Solitamente il contrassoggetto comincia, allorchè entra la risposta, oppure contemporaneamente col Tema.

4) La *Ripercussione*, è l'ordine con cui il Tema e la Risposta si

fanno sentire nelle diverse voci, locchè dipende per lo più dalla divisione dell' Ottava.

5) Gli *Episodj*, diconsi quelle picciole melodie che hanno luogo, allorchè il Tema tace, le quali però nella *Fuga rigorosa* devono essere prese o dal tema o dal contrassoggetto. Se fra le ripercussioni si sentono melodie eterogenee non prese dal tema o dal contrassoggetto, chiamasi *Fuga libera*, come per esempio quella del *Flauto magico* di Mozart.

Per lo più nelle Fughe grandi, effettuato che si abbia un convenevole giro di modulazione e siasi ritornato al Tuono principale, si pratica la *Stretta*, in cui il soggetto si ripete, ma raccorciato; per cui ancora la risposta dee essere anticipata più o meno, secondo che l' imitazione lo permette.

Allorchè la Fuga rigorosa è mista con varie imitazioni e transposizioni artificiali non solite, viene da alcuni chiamata *Ricercata*. Se poi nella Fuga entrano due o più soggetti che distintamente si sentono, parte soli, e parte misti fra di loro, si chiamerà *Fuga doppia*, *Fuga a tre*, *a quattro soggetti*.

Vi sono delle Fughe sciolte *autentiche* e *plagali*, secondo che le Parti si modulano all' insù o all' ingiù.

Vi sono pure delle Fughe alla Seconda, Terza, Sesta ec., di cui la risposta si fa su i detti Intervalli; la Fuga alla Quinta è però la più usitata.

Alcuni dividono la Fuga 1) in *Fuga reale legata* (detta anche da alcuni *integrale*, *naturale*, *totale*) o sia *Canone*, quando la Parte che risponde cammina per i medesimi Intervalli e figure della Parte che propone, non solamente in ciò che riguarda il soggetto proposto, ma eziandio in tutto il restante della Fuga dal principio al fine. 2) *Fuga reale sciolta*, o *libera* (detta anche in parte *parziale*, *non propria*), che risponde colle suddette leggi solamente al soggetto, ma sul rimanente della Fuga il Compositore è libero di far ciò che vuole. 3) *Fuga del tono*, nella quale le risposte sono diverse, e benchè simili alla proposta rispetto alle figure, non lo sono già riguardo agl' Intervalli, e finalmente 4) *Fuga d'imitazione*, la quale non è legata alle leggi delle altre Fughe, atteso che le sue risposte non hanno nè Intervallo nè Tempo determinato; questa specie di Fuga chiamasi anche *impropria*, *irregolare* (*v.* IMITAZIONE).

Finalmente vi sono ancora altre due specie di Fughe. La *Fuga contraria*, in cui il Compositore risponde al soggetto per moto contrario,

ed osserva le medesime figure, ed i medesimi salti, senza legarsi a tutti i medesimi Intervalli. *Fuga contraria rovescia,* è quella che risponde per moto contrario, e che osserva le medesime figure, e per quanto è possibile gli stessi Intervalli della proposta. Per trovar con facilità le risposte di questa Fuga, gli antichi si servivano di due Scale, cadauna formata di otto voci, l'una discendente e l'altra ascendente; con tale mezzo eglino trovavano le risposte contrarie rovescie, paragonando le lettere, o siano le Note inferiori colle superiori. La Scala inferiore serviva per le Note della proposta, e la superiore per quelle della risposta. La denominazione di questa Fuga trae l'origine dalla posizione delle suddette Scale, contrarie e rovescie fra di loro.

La Fuga suppone un Compositore che sia padrone dell'armonie, e conosca a fondo il Contrappunto doppio colle regole necessarie ad un tale componimento. Le qualità proprie alla Fuga non sono già una mera istituzione arbitraria stabilita dagli antichi Maestri, ma sono l'effetto delle ragioni che si ripetono dalla stessa natura della cosa. Il proprio scopo della Fuga fu in tutt'i tempi di esprimere un sentimento di una moltitudine radunata, p. e. in chiesa. La differenza degl'Intervalli in cui subentrano le varie voci, le sempre nuove forme che l'armonia acquista dal Rivolto de' Contrappunti doppj, mettono il Compositore in istato di esprimere i tratti più notabili de' singoli membri di questa moltitudine.

Nell'esecuzione delle Fughe, ogni voce dee adempire la sua Parte con tuono energico, e così pure gli strumenti da arco con una cavata energica e significante.

FUGARA. Registro d' Organo di canne d'anima, di stretta misura, ormai fuor d' uso.

FUGATO, adj., preso anche sostantivamente. Termine che dinota certi pezzi scritti nello stile della Fuga, senza che vi sieno strettamente osservate le leggi stabilite per simil specie di composizione. Il *fugato* sarà dunque una Fuga più o meno irregolare.

FUGHETTA, s. f. Picciola Fuga, in cui il Tema viene elaborato con minor estensione ed artificio.

FURIA, s. f. Nome che i Compositori di ballo italiani danno a pezzi di musica di movimento vivace con accenti e colori forti, analoghi all'azione di passioni violenti, come p. e. l'ira, la vendetta ec.

FURLANA, s. f. *V.* FORLANA.

FUSA. Croma.

FUSELLA. Talvolta si dà tal nome alla Semibiscroma.

G

G. Quinto suono della Scala diatonica, detto nell'antico Solfeggio *G sol re*, o *G sol re ut*, e nel nuovo *sol.*

Dal suono *G* prende il nome la Chiave di Violino (*v.* CHIAVE).

GA. *V.* SOLMISAZIONE.

GAGLIARDA, s. f. Antichissima danza italiana originaria di Roma, caduta in disuso, di carattere gajo, in Tempo $\frac{3}{4}$, con un movimento vivace.

GAJO, adj. Allegro sciolto. Posta al principio di un componimento musicale, tale espressione indica non solo il movimento alquanto vivo di tal pezzo, ma anche il suo carattere.

GALOUBET (franc.), o sia FLAUTO A TAMBURINO. Strumento da fiato, di cui l'uso è antichissimo in Francia, ed il quale da più di due secoli non si usa che nella Provenza. Il *Galoubet* è il più gajo di tutti gli strumenti campestri, ed il più acuto di tutti gli strumenti da fiato. Ci vuol gran studio ed attenzione per sonar bene questo strumento, che abbisogna solo della mano sinistra, e sul quale si devono formare due Ottave ed un Tuono con tre soli buchi. L'artificio dell' imboccatura supplisce a mezzi così limitati. Il Tuono del *Galoubet* è quello di *re*. La Scala si fa con tre fiati differenti; il *re* basso comincia con un fiato dolce che si aumenta sino al *si*; il *si* con un fiato moderato che si aumenta sino al *fa*; ed il *fa* con fiato forte che si aumenta sin all'ultimo Tuono. È da credersi che la gran difficoltà di sonare questo strumento l'abbia fatto abbandonare nelle province Settentrionali.

Il *Galoubet* non si sona senza il Tamburino. L'esecutore vi indica il Ritmo e la misura, battendolo con una bacchetta.

I sonatori di *Galoubet* sono assai comuni nella Provenza, ed alcuni vi eseguiscono persino de' Concerti di Violino. In una festa campestre se ne radunano sino a venticinque, e sebbene la loro musica sia sempre gaja e rapida, regna però sempre tra loro una perfetta unione, locchè proviene singolarmente da' battimenti ritmici del Tamburino, il quale li tiene costantemente in misura.

GAMBA, s. f. Si distingue nelle Note la testa e la gamba. La testa

è lo stesso corpo della Nota, la gamba è quel tratto perpendicolare che tiene alla testa, e monta o discende indifferentemente a traverso del rigo. La maggior parte delle Note del Canto fermo non ha gambe, e nella musica figurata moderna non vi è che la Semibreve che ne sia mancante.

La Nota che porta una doppia gamba deve essere sonata contemporaneamente dai due strumenti da fiato che leggono sulla medesima Parte, come p. e. i Corni, le Trombe, i Fagotti. Allorchè trovasi una Nota a gamba doppia su una Parte propria ad un solo strumento di corda ed a manico, deve eseguirsi a doppie corde.

La parola *Gamba* indica pure un Registro d'Organo, e distingue parimente una specie di Viola antica (*v.* VIOLA DA GAMBA).

GAMMA, s. m. Questa parola significa propriamente la terza lettera dell'alfabeto greco Γ (gamma), che corrisponde al nostro *g.* Anticamente si diede tal nome alla Scala di Guido, in cui la più grave corda era segnata col Γ (*sol*), dicendosi *hypo proslambanomenos*, mentre la corda più grave del sistema greco, o sia il *la*, chiamavasi *proslambanomenos*; e siccome tale lettera trovavasi alla testa della Scala, ponendo in alto i suoni gravi, dietro il metodo degli antichi, si diede a questa Scala il nome di *Gamma.*

Tra le varie invenzioni attribuite comunemente da molti autori a Guido (le quali però non sono avverate dagli stessi suoi scritti) v'è pur quella del *gamma.* Ma Guido dice nel secondo capitolo del suo Micrologo: » *in primis ponatur* Γ *Graecum a modernis adjunctum* », e nelle sue *Regole ritmiche* ripete un'altra volta; » *Gamma Graecum quidam ponunt ante primam litteram* », locchè dimostra chiaramente che l'aggiunto del *gamma* praticavasi prima di lui.

La parola francese *gamme* (Scala) fu presa dal vocabolo *gamma.*

GARE MUSICALI. *V.* CERTAMI MUSICALI.

GASAPH. Specie di zampogna sulle Coste della Barbarìa.

GAVOTTA, s. f. Danza di carattere gajo ed aggradevole, colla melodia in tempo ; ed il movimento un po' vivace; ha due riprese di otto Battute l'una, e si comincia in levare. Attualmente si usa solo ne' balli teatrali.

GAZZETTA MUSICALE, *V.* GIORNALE DI MUSICA.

GENERA SPISSA, o DENSA. Denominazione antica del genere cromatico ed enarmonico, perchè i suoni ivi si trovano in maggior contatto che nella Scala diatonica, detta perciò *genus rarum.*

GENERI D'OTTAVE. *V.* l'articolo GRECI ANTICHI.

GENERI MUSICALI. Vi sono tre generi nella musica: il *diatonico*, il *cromatico*, e l'*enarmonico*.

Allorchè la successione de' suoni di un' Ottava, come lo è la Scala nostra, tanto maggiore che minore, è formata di cinque Tuoni interi e due Semituoni, sia ascendendo sia discendendo, chiamasi *Scala diatonica*, ovvero *genere diatonico*. Se a questa Scala diatonica s' uniscono que' suoni modificati dagli accidenti, proprj agli altri Tuoni, di modo che l' Ottava conti dodici Semituoni, tanto ascendendo che discendendo, dicesi *genere cromatico*, oppure (essendo solo cromatica la metà della progressione) *Scala diatonico-cromatica*, come rilevasi dall' articolo ENARMONICO. Dall' unione poi d' ambe le Scale diatonico-cromatiche nell' anzi riferito articolo risulta un elenco di tutti i suoni usuali della musica che entrano nell' Ottava, e tal elenco chiamasi il *genere enarmonico*, o piuttosto la compiuta *Scala diatonico-cromatico-enarmonica*.

GENIALE, adj. Una musica geniale non indica già (almeno in italiano) una produzione di genio od un' esecuzione originale, ma soltanto una musica che va a genio, che piace all' uditore, o sia simpatizza col suo gusto, carattere, colla sua intelligenza ec.

GENIO, s. m. Il Genio musicale è quel innato inesplicabile dono di natura, o facoltà originaria di creare con facilità delle idee estetiche, di dar loro la più convenevole espressione nella melodica ed armonica organizzazione de' suoni. Esso è quel fuoco interno che arde nel Compositore, che gli ispira continuamente Canti nuovi e belli, espressioni vive che vanno al cuore, ed armonie maestose che danno carattere al Canto.

L' *ingegno* umano ha una capacità, la quale non si limita in *generale*, ma bensì nel *particolare:* chi passa al di là di questi limiti è un *Genio*. Sembra anche che l' ingegno sia più meccanico di quest' ultimo; esso è sufficiente per esser eccellente imitatore, ma non giunge all' originalità che deve esser fida compagna del genio, il quale vede l' oggetto nel più alto grado di luce.

Perchè un tale individuo sia realmente artista, è d' uopo che possegga anche la scienza. Un Compositore di musica, il quale oltre le sue felici disposizioni non possedesse una perfetta cognizione delle regole o sia di quella massa d' osservazioni che la sola sperienza di varj secoli ha potuto fornire, non avrebbe che la metà della sua esistenza musicale, o per dir meglio, niente: imperciocchè l' ispirazione senza

l'arte, e l'arte senza l'ispirazione non daranno mai un risultamento soddisfacente.

L'aridità geometrica delle regole raffredda l'immaginazione la più ardente; il Compositore musicale della natura ha egli dunque ragione di liberarsene? Oibò! Ciò che è un lavoro penoso per l'ignorante, diventa un giuoco per l'armonista esercitato. Il Telemann scrisse un pezzo di musica con otto Parti reali con altrettanta prontezza e facilità, quanto un altro avrebbe scritto una lettera. Giove batteva il suo cervello, e Minerva ne usciva armata da capo a' piedi; lo stesso dicasi del Motivo musicale; esso non si presenta al vero Compositore senza condur al suo seguito il disegno del Basso, il tratto de' Violini, la tenuta de' Corni, le Terze degli Oboe o de' Clarinetti, il passo del Flauto, che devono accompagnarlo. Il lavoro del gabinetto non serve ad altro che per raddolcire e legare le diverse Parti, per preparare le modulazioni, per ritoccare in somma e ripulire tal abbozzo d'un gran quadro.

GENUS EPITRITUM. Specie di ritmo di un numero impari delle Parti presso i Greci antichi.

GENUS RARUM, *V.* GENERA SPISSA.

GEOMETRICA (divisione). *V.* DIVISIONE DE' RAPPORTI D'INTERVALLI.

GERMANIA (brevi cenni storici musicali della). La Germania, che a ragione può dirsi la seconda patria della musica, vanta già nel secolo di Guido il creatore del ritmo moderno in Franco di Colonia, e nel secolo di Palestrini il riformatore della musica di chiesa in Lutero.

L'origine delle scuole musicali tedesche rimonta a' giorni della scuola musicale fiaminga. Giovanni Godendach, o *Bonadies* (come tal nome venne tradotto in latino dal suo allievo Gaffurio), Enrico Isaak, tanto lodato dal Quadrio, ed il quale secondo lui mise il primo a tre voci i Canti di Lorenzo de' Medici, non che Stefano Mahu, Enrico Fink ed altri si rendettero notabili come Compositori nel secolo XV. E sotto tal punto di vista la scuola di musica tedesca partecipa colle scuole fiaminga e francese all'anteriorità di quella d'Italia. Ma le guerre durante la fine del secolo XVI ed il principio del XVII, ed in ispecie quella terribile de' 30 anni, portarono in ogni paese di questo Impero la desolazione e la rovina, ed in tali epoche le scuole musicali di Germania erano sensibilmente decadute a fronte di quelle d'Italia.

Il teatro tedesco ha parimente un'origine molto remota, abbenchè

un po' posteriore all'italiano. Fino dai tempi di Giovanni il Sassone (*v.* l'articolo MAESTRI CANTORI) si rappresentavano a Norimberga dei drammi musicali, cantati al tempo del carnevale. La vera epoca dell' Opera cade però nel 1625, in cui Martino Opitz, nato nella Slesia, fece il primo saggio di una sua Opera, intitolata *Dafne*, data in occasione delle nozze di una sorella dell'Elettore di Sassonia col Langravio d'Assia.

Prima della guerra de' 30 anni la musica fioriva in ispecie presso le Corti imperiali. Gl'Imperatori Carlo V, Massimiliano e Ferdinando mantenevano un gran numero di cantanti e di sonatori, tanto per la musica sacra che profana. Anche l'Elettore di Baviera avea in allora un' eccellente orchestra. Il suo maestro di Cappella era il famoso Fiamingo Orlando Lasso, dal quale si potrebbe imparar molto anche al giorno d'oggi. Siccome però il zelo per il culto divino era grande assai in que' tempi, così non è da stupirsi che l'eco delle Antifone e de' Canti sacri siasi fatto sentire persino ne' banchetti ed in altri divertimenti profani.

La guerra de' 30 anni influì in modo assai triste sulle scienze ed arti, e colpì singolarmente la celeste Polinnia. Molte centinaja di conventi furono saccheggiati; i più preziosi spartiti musicali furono arsi o dispersi, e gli strumenti di musica divennero preda degli eserciti. Da tante disgrazie nacque però qualche vantaggio per la musica, cioè, *l'invenzione della marcia militare*, la quale, come si pretende, avea in allora un carattere assai più guerriero di quello del giorno d' oggi.

Dopo la guerra dei 30 anni le scienze e le arti si riebbero di nuovo ma con passi lenti; ciò nondimeno la musica riacquistò presto il suo primiero splendore, e venne coltivata col massimo zelo presso la Corte dell'Imperatore Massimiliano. Lo stesso Sovrano sonava assai bene il Violino, e talvolta eseguiva anche una Parte cantante nelle Messe. L'Imperatore Leopoldo I era gran filarmonico, sonava assai bene il Cembalo, e compose varie Arie e Cantate; e non è quindi da meravigliarsi se proteggeva un'arte di cui egli stesso era tanto amante. Da quel tempo in poi la musica era per così dire ereditaria nella famiglia imperiale, e fra gli augusti Principi e Principesse della Casa d'Austria vi furono e vi sono sempre grandi conoscitori e promotori della medesima. Il governo di Giuseppe I fu disgraziatamente troppo breve sotto molti rapporti, ed anco sotto quello della musica. Questo Monarca non solo sonava varj strumenti con maestria, ma egli facea ve-

nir eziandio molti artisti d'Italia o vi mandava i nazionali peristruirsi nell' arte musicale; nessuna delle sue province e di tutta la Germania uguagliava la Boemia rispetto alla musica (*v.* l'articolo BOEMIA). L'Imperatore Carlo VI l'innalzò poi ad un grado come non era prima nell' Alemagna. Eccellente sonatore di più strumenti, e dotato di profonde cognizioni musicali, questo Sovrano manteneva più di 100 cantanti e più di 300 sonatori, avendo inoltre due maestri di Cappella, Gio. Giuseppe Fux, e Antonio Caldara. Nel 1724 rappresentavasi a Praga un'Opera in musica a cielo aperto, e la quale costava all'Imperatore 300,000 fiorini (più di un milione di lire milanesi). Il numero de' cantanti e de' sonatori oltrepassava il migliaio. Quattro maestri di Cappella trovavansi sopra alture per dirigere la musica, che veniva accompagnata da più di 50 Cembali. Tale idea fu perfettamente ben eseguita, ad onta del suo piano gigantesco. In que' tempi fioriva particolarmente la musica sacra negli Stati imperiali, e si può dire che la musica alemanna segnalò la sua prima grand' epoca sotto Carlo VI.

Quest'arte vanta pure nelle varie altre Corti alemanne non pochi promotori.

I Sassoni si distinsero per molti secoli nella musica in modo tale che l' Italia rispettò tutta la Germania nella nazione Sassone. L' Elettore Augusto, in addietro Re di Polonia, fu il primo che fece rappresentare delle Opere sul gusto italiano, e con maggior magnificenza che in Italia. L'Opera acquistò ancora un più gran lustro sotto Augusto II. La Sassonia è la patria di Giorgio Federico Händel, di Gio. Sebastiano Bach, di Gio. Adolfo Hasse, e di altri rinomati Compositori.

La nazione Bavara fu mai sempre affezionatissima alla musica. I suoi Duchi ed Elettori si rendettero infinitamente benemeriti di quest' arte. Massimiliano Emanuele, Massimiliano Giuseppe, Maria Antonia di Baviera (la quale compose le opere *Talestri*, ed il *Trionfo della fedeltà*), mostrarono il più grand' entusiasmo per la medesima. Il teatro, la sala di concerto era per così dire un *Odeon*, ove brillavano i capolavori di tutti gli artisti; anzi per molto tempo non v'era al Mondo una miglior orchestra di quella di Manheim.

Il gran Federico, che era un genio creatore in tutto, non lo fu meno nella musica. La Prussia vanta un Graun, un Fasch, un Reichard, un Agricola.

La musica fioriva già nel secolo XVI nel Vürtemberghese, subito dopo l'introdotta Riforma. Il Duca Carlo Alessandro favorì molto quest' arte.

La città d'Amburgo ha molti meriti per l'Opera. Reinardo Keiser, il quale fioriva verso la fine del secolo XVII ed il principio del secolo susseguente, ne compose più di cento. Amburgo è la patria di Carlo Emanuele Bach, di Gio. Matheson, e di Giorgio Michele Telemann.

La maggior parte delle Corti alemanne, particolarmente quella della Torre e Taxis, s'acquistarono parimenti molta riputazione come promotrici della musica in generale, ed in ispecie del dramma lirico.

Si potrebbe forse dividere la scuola musicale tedesca in due differenti epoche. La prima cade ne' secoli XV, XVI e XVII, in cui la poesia alemanna era molto in dietro, e tutta l'arte e dottrina musicale non consisteva in altro che nell'armonia e nel Contrappunto; poca stima godevano la melodia ed il ritmo. L'altra cade nel secolo XVIII, il quale può dirsi il secol d'oro per le scienze e lettere della Germania, ed in cui la lingua e la poesia si perfezionarono sempre più, e la musica tedesca s'innalzò a quell'eminente posto, che gode fra le colte nazioni. Vero è che anche in sul principio di tale secolo la musica alemanna era ancora in gran parte limitata all'armonia ed al Contrappunto; ma se dall'altra parte si riflette, che appunto il meccanismo di un' arte debba pervenire ad un assai alto grado, perchè essa possa produrre quei sublimi effetti con cui agisce sull'uomo colto, i Compositori tedeschi devono piuttosto esser grati alle enormi fatiche scolastiche de' loro antenati, che eressero con tanta solidità i fondamenti della scuola alemanna moderna, la quale si distingue con una armonia dottamente lavorata, unita a Canti pieni di spirito e d'espressione. E cosa sarebbe il poeta senza grammatica, il filosofo senza logica, il pittore senza l'arte del disegno, l'architetto senza matematica?... Tornando però al secolo XVIII, il risultato sarà in generale questo. Il prefato Gio. Sebastiano Bach avea nella prima metà di tale secolo la maggior influenza sul progresso della musica alemanna. Questa prese un più alto volo rispetto al Canto, mercè i drammi lirici di Gio. Amadeo Graun e di Gio. Adolfo Hasse, i quali come grandi estimatori della melodia e dell'espressione musicale, si servirono dell'armonia e del contrappunto soltanto come mezzi ausiliarj. La musica di chiesa e di camera divennero anch'esse in que' tempi più melodiche e più semplici di quelle che non erano dapprima. L'invenzione di una nuova stamperia di note, fatta in allora da Gio. Amadeo Emanuele Breitkopf a Lipsia, ed il gran stabilimento musicale da lui eretto, contribuirono molto alla rapida divulgazione di tutti i lavori de' Compositori, locchè rendette alla musica lo stesso servigio che la tipografia alle

scienze. Il tutto però cambiò ben presto d'aspetto. Intanto che Giuseppe Haydn preparava la gran rivoluzione della musica strumentale, nacque quel genio unico nella storia musicale, Wolfango Amadeo Mozart, il quale non solo rovesciando tutta l'antica fabbrica dell'Opera, la presentò nella massima sua perfezione, ma disputò il primato a tutti in qualsivoglia genere di musica. Haydn e Mozart possono quindi considerarsi come i più begli ornamenti musicali del secolo passato, comunque abbiano avuto tanti esimj predecessori.

Volgendo ora brevemente lo sguardo a' varj rami della musica, vediamo che l'Opera cominciò soltanto a far progressi maggiori in Germania alla fine del secolo XVII. Il primo a salire in alto in tal genere fu l'Amburghese Reinardo Keiser, il quale come si disse sopra ne compose più di cento. Si distinsero in appresso nella medesima carriera: Giorgio Federico Händel, Gio. Giuseppe Fux, Gio. Amadeo Graun, Gio. Adamo Hiller, Giuseppe Misiliweczeck, Floriano Leopoldo Gasmann, Gio. Amadeo Naumann, il cav. Cristoforo Gluck, Federico Lodovico Benda, Wolfango Amadeo Mozart, l'ab. Giorgio Giuseppe Vogler ed il suo degno allievo Pietro Winter, Carlo Dittersdorf, Benedetto Kraus, Gio. Federico Reichard, Giuseppe Weigl, Saverio Süssmayer, Gio. Rodolfo Zumsteeg, Ignazio Seyfried, Giacomo Mayerbeer, Carlo Maria Weber (ambidue allievi del predetto ab. Vogler) ed altri.

Scarsissimo è il numero de' cantanti di primo ordine prodotti dalla Germania, e non molto grande quello de' buoni. Fra i primi occuparono per l'addietro un posto distinto: Teresa Reuter, Elisabetta Teyber (ambedue citate come tali nell'opera del Mancini), Geltrude Elisabetta Mara, Elisabetta Billington, Francesca Danzy, Antonio Raff, Fr. C. Walter ed alcuni altri.

L'Alemagna vanta un gran numero di distinti Compositori ecclesiastici e di contrappuntisti. La maggior sua gloria sarà però sempre di aver portato la musica strumentale all'apice della sua perfezione, e di aver prodotto in siffatto genere musicale un' immensa quantità di eccellenti composizioni; basta dar un'occhiata su quelle che sortirono dalla penna de' Bach, de' Haydn, de' Mozart, de' Beethoven, per non dir nulla di quelle de' Wanhal, de' Hofmeister, de' Pleyel, degli Steibelt, de' Dussek, de' Krommer, de' Gyrowetz, de' Hummel e di molti altri.

Eccessivamente ricca è parimente la letteratura musicale tedesca, che monta sin al secolo VI. Autori di cinque a dieci Opere letterarie

musicali non son rari. Andrea Werkmeister ne scrisse undici, Giorgio Andrea Sorge dodici, Gio. Federico Reichard quattordici (oltre d'esser stato l'estensore di varj fogli periodici letterarj musicali), Federico Guglielmo Marpurg sedici, l'Ab. Giorgio Giuseppe Vogler per lo meno altrettanti, e Gio. Matheson più di trenta. Franco di Colonia, citato al principio di questo articolo, si rendette importante come tale nel secolo di Guido. Dal principio del secolo XVI in poi, ed in ispecie nel secolo XVIII il numero di questi scrittori si è aumentato sempre più, e per non oltrepassare i limiti basterà citarne alcuni. Appartengono al secolo XVI: Giorgio Reisch, Giorgio Rhaw, Andrea Ornitoparchus, Martino Agricola, Gio. Frosch, Andrea Bünting, Gio. Galliculo, Lorito Glareano, Enrico Faber, Ermano Fink, Setho Calvisio, Luca Lossio, Michele Pretorio, Gio. Aviano, Ciriaco Schnegass, Gioacchino Burmeister ec. Appartengono al secolo XVII: Gio. Magiro, Gio. Nucio, Enrico Barifono, Gio. Keplero, Lamberto Alardo, Andrea Herbst, Gherardo Vossio, Atanasio Kircherio, Marco Meibomio, Wolfango Gasparo Prinz ec. Al secolo XVIII e XIX appartengono: Gio. Filippo Bendeler, Godofredo Alberto Pauli, Gio. Matheson, Gio. Giuseppe Fux, Gio. Gofredo Walther, Lorenzo Mitzler, Leonardo Euler, Gio. Adolfo Scheibe, Giuseppe Riepel, Giorgio Andrea Sorge, Gio. Adamo Hiller, Cristoforo Nichelmann, Federico Guglielmo Marpurg, Gio. Filippo Kirnberger, M. Giacomo Adelung, Gio. Samuele Petri, Ab. Martino Gerbert, Ab. Giorgio Giuseppe Vogler, Gio. Giorgio Sulzer, Giorgio Filippo Telemann, Gio. Federico Reichard, Giovanni Nicola Forkel, Enrico Cristoforo Koch, Enrico Giust. Knecht, Daniele Amadeo Türk, Giorgio Albrechtsberger, Cristiano Federico, Daniele Schubart, Ernesto Federico Chladni, Ernesto Lodovico Gerber, Federico Rochlitz, Cristiano Federico Michaelis, Godofredo Weber ec.

Riguardo all'esecuzione musicale si può dire che la Germania vanta in generale una grandissima quantità d'eccellenti sonatori di qualunque siasi strumento, e molte buone orchestre in particolare; la sola Capitale di Vienna non invidia sotto a tal rapporto nessun paese dell'Europa. E qui conviene citar un'altra volta i nomi di Gio. Sebastiano Bach e dell'Ab. Vogler, i quali ai loro tempi furono considerati come sonatori d'Organo senza rivali. Quest'ultimo era unico nell'arte d'improvvisare, e dal medesimo così ben trasfusa nel sopraddetto suo allievo Mayerbeer.

Nella Germania furono inventati il Clarinetto ed il Corno bassetto;

quasi tutti gli strumenti da fiato vennero perfezionati, in ispecie colla giunta delle chiavi, introdotte anche ne' Corni e nelle Trombe. L'Organo fu anch'esso perfezionato dai varj fabbricatori, e semplificato dal anzi riferito Ab. Vogler. La stima generale che godono i Pianoforti di Vienna rende superfluo il dire qualche cosa in lor lode. Degli altri strumenti musicali inventati nella Germania parla questa Opera nei loro rispettivi articoli.

GETTO, s. m. I pezzi musicali di un sol Getto sono quei rari colpi di genio, di cui tutte le idee sono sì strettamente legate, che non ne costituiscono per così dire che una sola, e non potevano presentarsi allo spirito del Compositore l'una senza l'altra. Tale è p. e. il Coro nel primo Atto della *Clemenza di Tito* di Mozart: » *Serbate o Dei custodi ec.* ». Rassomigliano simili pezzi a certi periodi lunghi sì, ma eloquenti, il cui senso sospeso in tutto il tempo della loro durata, finisce sull' ultima parola.

GIGA, s. f. Danza di carattere gajo e vivacissimo, e di movimento lesto, colla melodia in Tempo $\frac{6}{8}$ di due riprese, e di otto Battute cadauna. Talvolta si usa la Giga in altri pezzi di musica, ma in allora non è legata ad un determinato numero di Battute.

GINGRAS, o GANGRIS. Nome di un Flauto egiziano.

GIOCOLARI (franc. *Iongleurs*), *V.* MENESTRIERI.

GIOCOSO, adj. Termine esprimente allegria, movimento vivace, quasi per gioco, leggiermente.

GIORNALE DI MUSICA. Tale titolo prendono alcuni Fogli periodici che contengono varj pezzi di musica vocale ed istrumentale, come p. e. *il Giornale delle Dame per Piano-Forte, il Giornale per amatore di Quartetti ec. ec.* che sortono a Vienna; *il Journal d' Euterpe, des Troubadours ec.* che si stampano a Parigi.

Sarebbe per altro da desiderare che l'Italia avesse un Giornale letterario musicale consacrato alla musica, come p. e. la *Gazzetta musicale di Lipsia*, la quale contiene articoli filosofico-storico-musicali; estratti e recensioni, delle più importanti recenti Opere teoriche sulla musica, e delle composizioni musicali più recenti; brevi cenni di lavori mediocri, un foglio d'annunzio per composizioni non atte alla critica ec.; notizie del mondo musicale, di teatri, compositori, cantanti, sonatori, istituti musicali ec. ec. comunicati da giudici competenti de' rispettivi paesi.

GIRO D'ARMONIA DI QUINTE ec. *V.* CIRCOLO DI QUINTE.

GITTITH. Parola ebraica che trovasi talvolta soprascritta a varj

Salmi. Probabilmente questa sarà stata la parola iniziale di una vecchia canzone generalmente nota ne' tempi di Davide, dietro la quale si doveano cantare questi Salmi.

GIUDIZIO MUSICALE. L'uso frequentissimo della musica, e l'effetto generale che essa produce su gli uomini, la rendono esposta al loro giudizio più di qualunque altra arte. Ma non vi ha neppure un'arte su cui si giudichi così differentemente come sulla musica, la quale nulla presenta di visibile onde potersi paragonare, affinchè corrispondesse in certo modo al giudizio; d'altronde gli uomini amano a ragionare di tutto, e particolarmente di cose che non intendono, e da ciò deriva quella enorme varietà di giudizj.

Gli uditori e giudicatori della musica posson ridursi per così dire in cinque classi. I primi sono quelli che frequentano il teatro per mera vanità, e perchè la moda è così. Eglino hanno sede e voce nell'Opera e nelle sale di concerto: la sede per mostrare il lusso del loro abbigliamento, e la voce per chiaccherare. Mentre Rolla rapisce gli animi con un Solo di Violino, parlano con entusiasmo di Rode che non hanno mai sentito; il Coro più commovente ed energico non serve ad altro che a farli chiaccherare più fortemente; l'acconciatura di testa di una valente *Prima Donna* eccita più la loro curiosità che il suo Canto, e trovano singolare assai che il tal celeberrimo maestro al Cembalo sia un uomicciuolo molto magro. Per essi qualunque musica è buona o cattiva, come vogliono gli altri, non già per essere limitati di cognizioni musicali, ma perchè non vogliono passare per primi giudici.

Alla seconda classe appartengono delle persone di età alquanto avanzata, le quali non parlano d'altro che dell'eccellenza della musica antica, probabilmente perchè in quei tempi erano ancora giovani, e le rimembranze giovanili presentano anche le cose più mediocri nel più bel aspetto.

Appartengono alla terza classe quelli che sentono la musica *coll'intelletto*, e non s'occupano d'altro che di osservare se il Compositore non abbia commesso degli spropositi grammaticali, se egli sia buon armonista, contrappuntista ec.

I loro antipodi che formano la classe quarta sono quelli che sentono la musica unicamente *coll' orecchio:* una contraddanza cantata, un Walzer o melodie di caratteri simili, una canzonetta gaja, è l'anima della loro musica. Il loro giudizio non è per altro da disprezzarsi

tanto, mentre si appigliano a qualche cosa che, non di rado, è essenziale nella musica.

Alla quinta classe appartengono finalmente quelli che sentono *con tutta l'anima,* e questi escono dai veri principj dell'arte in generale, la quale da loro viene considerata come mezzo di perfezionare e nobilitare l'uomo. Ciò che la scienza deve operare colle dottrine dirette alla ragione, l'arte deve operarlo colle sue produzioni esposte al sentimento. Quella indica all'uomo il suo più alto fine, questa lo rende più inclinato a pervenirvi. Tale classe d'uditori non disprezza una canzone gaja, non è nè per la musica antica, nè per la moderna, ma per quella che s'avvicina meglio al più alto scopo dell'arte.

GIUOCHI CAPITOLINI.
GIUOCHI ISTMICI.
GIUOCHI NEMEI.
GIUOCHI OLIMPICI.
GIUOCHI PITICI.
} *V.* CERTAMI MUSICALI.

GIUOCHI CRISANTINICI, erano feste greche celebrate a Sardi, Capitale della Lidia, unite a concorsi musicali.

GIUOCO, s. m., preso per meccanismo artificioso: *giuoco d'Organo* ec. Nei tre Organi di S. Alessandro in Colonna a Bergamo, fabbricati dal rinomato Serassi, un sol Organista sona e registra con prontezza e facilità, non solo due de' medesimi, posti dove siede il sonatore, ma anche l'altro che sta all'opposta parte, lontano più di 55 braccia, passando i *Giuochi* per un cavo sotterraneo.

I Francesi danno pure tal nome alle varie specie di canne, a varj registri, ed alle associazioni de' medesimi, dicendo: *Jeux de bouche* (canne d'anima), *Jeux d'anche* (c. a lingua), *jeu de Flute, jeu de Trompette, le grand jeu, le plein jeu* ec.

GIUSTO, adj., vuol dire, corrispondente ai rapporti che deve avere. Così p. e. dicesi *voce giusta,* quando è ben intuonata; *imitazione giusta,* quando è adequata al tema proposto ec.

Dicesi anche *Tempo giusto,* termine usato da molti per l'addietro, vale a dire, movimento adattato al carattere della composizione. Egli è per altro vago ed incerto per chiunque deve leggere a prima vista, od eseguire una Parte subalterna.

GLORIA (lat.). Su tal parola, che entra nella Messa, si scrivono due pezzi di musica differenti: 1) sulle parole di *Gloria in excelsis Deo;* 2) su quelle di *Gloria Patri, et Filio et Spiritui sancto.* Quello chiamasi *Doxologia magna,* e questo *Doxologia parva.*

GLOSA, s. f. Alcuni antichi autori si servono di questo termine anche nella musica, indicandone un ornamento vizioso, e di cattivo gusto.

GLOSSO CORNO. Nome che gli antichi davano ad una specie di astuccio, in cui conservavano le imboccature de' loro Flauti, che probabilmente saranno stati una specie d' Oboe, e per conseguenza avranno avuto delle ancie.

GLOTTIS. Antico nome greco dell' imboccatura di uno strumento da fiato.

GON-GON, *V.* TAM-TAM.

GONG. Strumento di metàllo degl' Indù in forma d' arco, che si sona con un battocchio di legno.

GORGHEGGIARE, v. a., eseguire de' passi d' agilità. Il gorgheggio che era stàto mai sempre usato con economia da' migliori cantanti antichi e moderni, ha il vantaggio che con esso si risparmiano le molte repliche delle parole, e si fa spiccare di più la voce. È poi un errore gravissimo l' interrompere il senso del testo, o l' applicarlo a certe parole di furore, di crudeltà ec.

GORGHEGGIO, s. m. Atto del gorgheggiare. *V.* l' articolo precedente.

GRADAZIONE, s. f. Melodia in cui l' espressione ascende per così dire mercè l' unione successiva di figure somiglianti.

La gradazione di voce equivale all' *accentuare*, al *fortepiano*, cioè al dare alla voce varj gradi di forza e di colore.

GRADO, s. m. Distanza che passa da un suono all' altro suo vicino. Prendesi generalmente nel senso corrispondente a gradi, su cui sono scritte le Note musicali; di modo che dicesi un grado alla distanza che passa dalla Nota su la prima linea a quella che sta scritta allo spazio intermedio fra la prima e la seconda, mentre un suono che abbia la stessa intuonazione occupa però un' altra distanza, come p. e. il *do* ♭ ed il *si*, il *do re* ♯ ed il *do mi* ♭ ec.

Vi sono gradi *ascendenti* o *discendenti*, *congiunti*, *disgiunti*.

GRADUALE, s. m. Canto che si eseguisce nel pubblico culto divino immediatamente dopo l' *Epistola*, chiamato così, poichè nella gran Messa si canta su i gradi del santuario, *in gradu*.

Nelle funzioni sacre di prima classe si cantano anche i *Graduali* con musica figurata, particolarmente quando vi assiste un Vescovo, od un Abbate mitrato.

GRAMMATICA MUSICALE. Compendio delle regole, dietro le

quali s'unisce il materiale della musica, vale a dire, si uniscono organicamente i suoni e gli Accordi. Un pezzo di musica in tal maniera lavorato dicesi *regolare*, *corretto*.

La grammatica, la quale comprende anche (per mancanza di una retorica formale) oggetti tali che appartengono alla retorica musicale, costituisce quella parte della musica che si può imparare ed insegnare. Con essa si dimostra all'allievo il giusto trattamento de' suoni nella loro unione, e si abilita ad investire i suoi ideali con una forma soddisfacente all' intelletto. Appartengono a ciò:

1) La cognizione della connessione e comparazione di tutti i suoni, ovvero la cognizione del sistema, delle Scale, e de' Modi che ne risultano, degl' Intervalli e della loro divisione in consonanze e dissonanze.

2) La cognizione degli Accordi del movimento degl' Intervalli consonanti, e della risoluzione degl' Intervalli dissonanti.

3) La cognizione dell' unione ed alternativa degli Accordi, de' ritardi, dell' anticipazione ed ellissi, dell' uso delle Note di passaggio ec. in somma la cognizione del Contrappunto.

4) L'unione melodica de' suoni rispetto al medesimo Tuono e la modulazione in altri Tuoni.

5) La cognizione de' Tempi e del Metro.

6) La qualità della parte melodica tanto logica e ritmica, quanto rispetto all' interpunzione.

7) La periodologia, o sia unione delle parti melodiche in periodi.

8) La qualità delle forme de' varj pezzi di musica.

Il Dottor Forkel vi aggiunge pure le tre scienze ausiliari, cioè: l'*acustica*, la *canonica* e la *semeigrafia*, o sia dottrina de' segni. Per quanto possa esser utile la cognizione delle due prime scienze, ciò nulla meno sarà sempre vero, che si potrà diventare ottimo Compositore senza averne la menoma idea.

Gli sbagli grammaticali della musica offendono altrettanto l' intelletto e l' orecchio del conoscitore, e disturbano il sentimento del puro diletto di un lavoro d' arte, quanto lo fanno gli spropositi grammaticali in una poesia.

GRAND OPÉRA (franc.). I Francesi hanno due sorte di spettacoli lirici: la *grand Opéra* di genere tragico, eroico ec., che si canta da capo a fine, e l'*Opéra comique* di genere gajo, in cui il Canto è frammischiato dal dialogo parlato.

Gli autori musicali francesi distinguono cinque scuole differenti nei

lavori musicali che possiede la *grand Opéra*, e che si eseguiscono attualmente o che vennero eseguiti in passato. 1) Quella di Lulli, perfezionata ed arricchita da Rameau, e la quale può considerarsi come la musica generale del secolo XVII, e come la musica particolare della Francia sino alla metà del secolo XVIII. 2) Quella di Gluck. La maniera semplice, grande ed energica di questo genio ottenne la preferenza sopra quella di Piccini, e staccò i Francesi dalla musica letargica di Lulli e di Rameau. 3) Quella di Piccini e di Sacchini, vale a dire, italiana in tutta la sua purezza e soavità. Questa bella scuola non si è potuta mai sviluppare interamente nell'Opera francese, a motivo della poesia di quella lingua. 4) Quella di Gretry, la quale, sebbene tacciata di errori contro i principj grammaticali dell'arte, e di mancanza del Contrappunto, costituisce però una scuola riguardo alla cognizione del teatro e del cuore umano. 5) Quella di Mozart, che è la più bella, considerata sotto al punto della forza musicale. 6) Questa scuola mista assai è costituita dai Compositori Vogel, Lemoine, Mehul, Berton, Catel, Cherubini, Gossec, Iadin, Kreuzer, Le Brun, Lesueur, Persuis, Porta e Spontini.

GRANDE, adj. *V.* SUBLIME.

GRAPPA, s. f. Tratto tirato in margine dall'alto al basso, con cui si uniscono insieme due o più righi. I Francesi lo chiamano *Accolade.*

GRAVE, adj. Questo termine indica: 1) l'opposto dell'acuto; più le vibrazioni del corpo sonoro saranno lente, più il suono sarà grave. 2) Un movimento di Tempo che non differisce dal *Largo*, ma che richieda maggior gravità nell'esecuzione, e negli strumenti di corda una cavata distinta ed energica.

GRAVECYMBALUM. } Nomi antichi del Cembalo.
GRAVICEMBALO. }

GRAVITÀ del suono. Essa dipende dalla grossezza delle corde o delle canne, dalla lunghezza del diametro, ed in generale dalla massa e volume del corpo sonoro.

GRAVIS. *V.* ACCENTUS ECCLESIASTICI.

GRAZIOSO, adj., ciò che produce sull'animo una sensazione grata mediante una certa finezza, morbidezza ed aggradevolezza.

GRECI ANTICHI (brevi cenni sulla musica de'). La storia musicale de' Greci antichi è tuttora per la maggior parte involta in un profondo oscuro, e non meno incerta di quella degli Egizj e degli Ebrei; ciò non di meno le molte notizie rimaste della medesima, ci mettono in istato di avere una certa tal quale cognizione maggiore della musica

loro che di quella degli altri popoli antichi. Si oltrepassa qui dunque come inutile il favellare della parte storica musicale de' tempi favolosi sotto i Dei di primo ordine, sotto i Semidei e sotto gli Eroi (*), e si darà piuttosto un breve quadro de'principj dell'antica musica greca, il quale per maggior chiarezza sarà diviso in due parti cioè: nella *grammatica* e *retorica* musicale, annessovi pure l'elenco de' principali strumenti di musica ch' erano in uso nell' antica Grecia.

A

GRAMMATICA MUSICALE DE' GRECI ANTICHI

1) *Suono.* Tutto ciò che è udibile dicesi suono nell' ampio senso, e Tolomeo lo chiama a tal riguardo ψόφος (strepito). Se l'acutezza o gravità di tale strepito riescono indeterminate, dicesi da Aristosseno φωνή (voce); diversamente φθόγγος (suono). Aristide chiama quest' ultimo τάσιν μελῳδικήν (estensione melodica). Bacchio Seniore distingue i suoni in *cantanti* e *parlanti;* i primi sono quelli la cui estensione lasciasi determinare, ed il contrario ha luogo ne' secondi. Una simile divisione fu fatta da Aristide e da Marziano Capella in suoni *continui* e *discreti:* i primi servono al discorso, gli altri al Canto. I suoni cantanti dividonsi di nuovo nell'*estensione* (tensionem), nel *crescere* (intensionem), nel *diminuire* (remissionem). Sotto l' estensione intendesi l' atto in cui la voce fermasi sopra un suono, e sotto il crescere e diminuire, allorchè si muove verso l'acuto o il grave.

2) *Intervallo.* L' Intervallo, detto da' Greci *diastema*, era lo stesso come presso di noi, e ve ne aveano cinque specie: 1) *maggiori* e *minori*, 2) *consonanti* e *dissonanti*, 3) *incomposti* e *composti*, 4) *diatonici*, *cromatici* ed *enarmonici*, 5) *razionali* ed *irrazionali*.

Gl' Intervalli maggiori erano: la Quarta perfetta (*diatessaron*), la Quarta eccedente o Quinta minore (*tritonus*), la Quinta perfetta (*diapente*), la Quinta eccedente o Sesta minore (*tetratonus*), la Sesta maggiore (*hexachordum*), la Settima minore (*pentatonus*), la Settima maggiore (*heptachordum*), l' Ottava (*diapason*). Quegli Intervalli che eccedevano l' estensione di un' Ottava, p. e. l' Undecima, la Duodecima, l' Ottava doppia ec., chiamavansi *diapason cum diatessaron*, *Diapason cum diapente*, *bis diapason* ec.

(*) Di questa parte storica trattano ampiamente le Storie di musica del P. Martini, del Burney e del Forkel. Varie cose, a quei primi tempi ed ai posteriori relative, leggonsi anco in articoli separati di quest'Opera.

Gl' Intervalli minori erano: il Diesis enarmonico, il Diesis cromatico, il Semituono (*hemitonium*), il Tuono intero (*tonus*), la Terza minore (*triemitonium*) e la Terza maggiore (*ditonus*).

Pitagora ed i suoi seguaci cercarono di determinare le differenze di questi Intervalli riguardo alla loro acutezza e gravità col mezzo del calcolo, supponendo che dipendessero dalla differente celerità delle vibrazioni di un corpo sonoro. Si racconta che Pitagora abbia fatta tale scoperta nella bottega di un fabbro ferrajo, o mediante le corde tese da differenti pesi. Ma tale racconto viene considerato meritamente come una favola, oltre a che tutta la cosa è falsa e impossibile, come già l'osservò il celebre matematico Gallilei. Aristosseno volle l'orecchio per sola norma della determinazione degl' Intervalli musicali. Didimo e Tolomeo batterono una via di mezzo, prendendo per norma ambidue: il calcolo e l'udito.

Gl' Intervalli consonanti, detti *symphona*, sono quelli che sentiti contemporaneamente o successivamente producono una grata sensazione all'orecchio; gl' Intervalli dissonanti, detti *diaphona* fanno il contrario. I Greci aveano soltanto sei Intervalli consonanti, cioè: la Quarta perfetta, la Quinta perfetta, l'Ottava, l'Undecima perfetta, la Duodecima perfetta, e l'Ottava doppia; tutti gli altri Intervalli, persino le Terze e Seste, erano dissonanti.

L'Ottava riputavasi come la più aggradevole e più naturale consonanza. Gl'Intervalli consonanti sentiti contemporaneamente diceansi ora *sinfonia*, ora *antifonia*, e sentiti successivamente chiamavansi *parafonia*. Alcuni autori diedero alla progressione all'Unisono il nome di *omofonia*, in Ottave di *antifonia*, in Quarte e Quinte di *parafonia*. Gl'Intervalli consonanti si dividevano altresì in varie specie, secondo il posto che occupava il Semituono. Così Euclide parla di tre Quarte: quella che ha il Semituono al di sotto, in mezzo e di sopra, p. e. *si-mi*, *la-re*, e *sol-do*; di questa guisa si distinguevano pure varie specie di Quinte e d'Ottave.

Gl'Intervalli incomposti e composti erano quelli che procedevano per grado o per salto. Degl' Intervalli diatonici, cromatici ed enarmonici si parlerà più abbasso. Gl'Intervalli razionali ed irrazionali erano finalmente quelli che sono giusti o falsi.

3) *Sistema*. Il più antico sistema greco era di picciolissima estensione, e non toccava nè anche i limiti di una Quarta. Ambe le estremità di questo Intervallo erano una volta per sempre immutabili; ma i suoni medj venivano cangiati, e renduti or maggiori or minori secondo il

genere de' medesimi. Il sistema differiva in ragione della differenza e della composizione degl' Intervalli. Nicomaco lo descrive come l' estensione di due o più Intervalli, distinguendone sette specie: *a*) dietro la sua *quantità*, ovvero dietro l' estensione maggiore o minore; *b*) dietro il genere diatonico, cromatico od enarmonico; *c*) dietro là qualità consonante e dissonante de' suoni estremi; *d*) dietro il rapporto razionale od irrazionale degl' Intervalli che lo compongono; *e*) dietro la progressione degl' Intervalli per grado o per salto, *f*) dietro i Tetracordi (*) o Scale unite, e finalmente *g*) dietro il genere d' Ottave. Da ciò rilevasi che la parola *sistema* era presso i Greci antichi ciò che noi chiamiamo *Scala*. Nicomaco assicura inoltre che sino ai tempi di Pitagora non vi si praticava ancora la Quinta; gli strumenti di corda aveano soltanto poche corde e pochi suoni, e gli strumenti da fiato pochi fori. A norma che il numero de' suoni venne aumentato, s' aggrandirono parimenti i sistemi, e si unirono più Tetracordi insieme. Terpandro, poeta musico, contribuì il più all' ingrandimento di tale sistema, aumentando le quattro corde della Lira con tre nuove corde. Questi sette suoni formavano due Scale, l' inferiore avea un' estensione di una Quarta e la superiore di una Quinta, come:

7) *Nete*	mi	Chiave di Basso entro il rigo
6) *Paranete* . . .	re	
5) *Paramese* . . .	do	
4) *Mese*	la	
3) *Lichanos* . . .	sol	
2) *Parypate* . . .	fa	
1) *Hypate*	mi	

Pitagora vi inseriva poscia l'Ottava suono mancante fra la quarta e quinta corda di questo sistema, dondogli la figura di due Tetracordi distinti, cioè:

Tetracordo superiore	8) *Nete* . . .	mi	Chiave di Basso sopra il rigo.
	7) *Paranete* . .	re	
	6) *Trite* . . .	do	
	5) *Paramese* . .	si	
Tetracordo inferiore.	4) *Mese* . . .	la	Chiave di Basso entro il rigo.
	3) *Lichanos* . .	sol	
	2) *Parypate* . .	fa	
	1) *Hypate* . . .	mi	

(*) Da τέτρα, quattro, e χορδή, corda.

Tale sistema di otto corde fu detto la *Lira pitagorica*, o *Octachordum Pythagorae*. Con questo sistema si univano in appresso più suoni ancora; di modo che ne' tempi d'Aristosseno l' estensione del loro così detto sistema grande ed immutabile era dal *la* Chiave di Basso primo spazio al *la* Chiave di Violino secondo spazio. Prima però di darne l'elenco giova osservare che i Tetracordi si dividevano in *congiunti* e *disgiunti*. Allorchè due Tetracordi successivi immediatamente erano di natura tale che il suono più acuto del primo costituiva pure il suono più grave dell' altro, come:

si do re mi fa sol la

chiamavansi congiunti; ma se il suono più acuto dell' uno differiva dal suono più grave dell' altro, come p. e.:

la si♭ do re mi fa sol la

in allora si dicevano disgiunti. Segue l' elenco del sistema tetracordale grande ed immutabile.

NOME GRECO DE' SUONI		
18) *Nete hyperbolaeon*	la	Tetracordo *Hyperbolaeon* (delle eccellenti)
17) *Paranete hyperbolaeon* . .	sol	
16) *Trite hyperbolaeon*	fa	
15) *Nete diezeugmenon*	mi	
14) *Paranete diezeugmenon* . .	re	Tetracordo *Diezeugmenon* (delle disgiunte)
13) *Trite diezeugmenon*	do	
12) *Paramese*	si	
11) *Nete synemmenon*	re	Tetracordo *Synemmenon* (delle congiunte)
10) *Paranete synemmenon* . .	do	
9) *Trite synemmenon*	si♭	
8) *Mese*	la	
7) *Lichanos meson*	sol	Tetracordo *Meson* (delle medie o mezzane)
6) *Parypate meson*	fa	
5) *Hypate meson*	mi	
4) *Lichanos hypaton*	re	Tetracordo *Hypaton* (delle più alte)
3) *Parypate hypaton*	do	
2) *Hypate hypaton*	si	
1) *Proslambanomenos* . . .	la	

Ad intelligenza di ciò è d'uopo sapere che gli antichi collocavano i suoni gravi in alto ed i suoni acuti abbasso. *Nete* vuol dire inferiore o penultima; *paranete*, vicino all'inferiore, o penultima; *trite*, terza; *mese*, media o mezzana; *lichanos*, indice, col qual dito toccavasi quella corda, *hypate* la più alta; *proslambanomenos*, l' aggiunta, o soprannumeraria.

Giova ancora osservare in tale proposito, che la Quarta era presso i Greci antichi l'Intervallo più importante e più favorito, e come vogliono alcuni, tenuto persino come sacro. Teone di Smirne asserisce per altro che eglino abbiano anche diviso il loro sistema dietro il Pentacordo e l' Ottava; quale ultima divisione è assai dubbiosa, e sembra che la parola *ottacordo* significasse solo l'estensione di un intero sistema, come lo era il pitagorico (*v.* sopra). L'uso del Pentacordo può benissimo essere stato introdotto dopo l'invenzione del suono aggiunto *Proslambanomenos*, disponendo i suoni in modo da formare altrettanti Pentacordi quanto era il numero de'Tetracordi.

4) *Genere de' suoni.* I Greci distinguevano tre generi di suoni: il *diatonico*, il *cromatico* e l' *enarmonico*. Se i suoni posti fra le estremità d' un Tetracordo progrediva per un Semituono e due Tuoni interi, come p. e. *mi — fa sol la*, tal genere chiamavasi *diatonico*, da διὰ, per, e τόνος, (*per tonos*). Se tale progressione faceasi per due successivi Semituoni ed una Terza minore, come *mi fa fa ♯ la* avea il nome di genere *cromatico* (*v.* quest'articolo); e se i Tetracordi contenevano due quarti di Tuono con una Terza maggiore, p. e. *mi mi ♯ fa la*, chiamavasi genere *enarmonico*. Risulta da ciò che la Scala diatonica greca progrediva come la nostra, per Tuoni e Semituoni, ma la cromatica per Semituoni e Terze minori, e l'enarmonica per quarti di Tuoni e Terze maggiori. Gli antichi scrittori parlano molto degli effetti che produceva ognuno di questi generi e della loro differente caratteristica. Aristide chiama il genere diatonico *virile* ed *austero*; il cromatico *soavissimo* e *flebile*; l'enarmonico *mansueto* ed *eccitante*; cose per noi incomprensibili. Alcuni attribuiscono a questi generi altre qualità, le quali nella maggior parte si contraddicono manifestamente. Siccome però i maggiori effetti si ripetevano dal genere enarmonico, e si compiangeva persino, ne' tempi più floridi della musica greca, la sua decadenza e perdita, così pare che il medesimo sia stato di tutt'altra qualità di quella tramandataci dai scrittori greci.

5) *Modi e Generi d' Ottava.* La dottrina de' Modi e de' Generi di Ottava de' Greci antichi è una delle più confuse, e dopo d'aver tro-

vato con grande stento ciò che i loro scrittori volevano significarne, non si capiscono i grandi effetti ai medesimi attribuiti; sembra quindi che questi autori non abbiano ben descritta la loro vera qualità, o che tali effetti fossero solo immaginarj.

Un Modo o Tuono greco differiva da un altro in ciò che noi chiamiamo *trasposizione*; bastava accordare uno strumento un Semituono più alto o più basso per cangiar di Modo; i Greci aveano dunque propriamente detto, un Modo solo, mentre noi n'abbiamo due, cioè: il maggiore e minore. Tutt'altra cosa era coi generi d'Ottava, la cui differenza consisteva nella varia distanza degl'Intervalli entro un' Ottava. Così p. e. la successione *la, si, do, re, mi, fa, sol, la*, e *si, do, re, mi, fa, sol, la, si* erano due differenti generi d'Ottave, avendo i Tuoni e Semituoni un ordine diverso in ognuna delle medesime; ma le successioni *la, si, do, re, mi, fa, sol, la*, e *si* ♭, *do, re* ♭, *mi* ♭, *fa, sol* ♭, *la* ♭, *si* ♭, che hanno una simile progressione de' Tuoni e Semituoni, erano due differenti Modi.

Pare che i Modi o Tuoni greci non fossero originariamente che *cinque*, distanti l'uno dall'altro un Semituono. Col tempo s'aggiunsero ad ognuno de' medesimi altri due collaterali, o siano somiglianti, i di cui suoni iniziali erano più alti o più bassi di una Quarta de' cinque suoni iniziali originarj, avendo per segni distintivi le parole ὑπο e ὑπερ (*hypo* e *hyper*) *sotto* e *sopra*. Per tal modo risultavano cinque classi principali de' Modi, come:

1) Il *dorico*: re, mi, fa, sol, la, si ♭, do, re.
hypodorico: la, si, do, re, mi, fa, sol, la.
hyperdorico: sol, la, si ♭, do, re, mi, fa, sol.

2) Il *jastio*, o *jonico*: mi ♭, fa, sol ♭, la ♭, si ♭, do ♭, re ♭, mi ♭.
hypojastio: si ♭, do, re ♭, mi ♭, fa, sol ♭, la ♭, si ♭.
hyperiastio: sol ♯, la ♯, si, do ♯, re ♯, mi, fa ♯, sol ♯.

3) Il *frigio*: mi, fa ♯, sol, la, si, do, re, mi.
hypofrigio: si, do ♯, re, mi, fa ♯, sol, la, si.
hyperfrigio: la, si, do, re, mi, fa, sol, la.

4) L'*eolio*: fa, sol, la ♭, si ♭, do, do ♭, mi ♭, fa.
hypoeolio, ovvero
hypolidio basso: do, re, mi ♭, fa, sol, la ♭, si ♭, do.
hypereolio: si ♭, do, re ♭, mi ♭, fa, sol ♭, la ♭, si ♭.

5) Il *lidio*: fa ♯, sol ♯, la, si, do ♯, re, mi, fa ♯.
hypolidio: do ♯, re ♯: mi, fa ♯, sol, la, si, do ♯.
hyperlidio: si, do ♯, re, mi, fa ♯, sol, la, si.

Disponendo questi 15 Modi nell'ordine de' loro suoni iniziali, come p. e. l' *hyperlidio*, l' *hypereolio*, *hypofrigio* ec. risulta una differenza di un Semituono fra ognuno de' medesimi. Ne' tempi d'Aristosseno e d'Euclide non se ne adottarono che 13. Egli è per altro notabile che non si trovi presso gli scrittori greci un solo Modo che corrispondesse al nostro Modo maggiore, circostanza che fa credere che la musica greca, almeno per noi, dovesse essere di carattere per lo più melanconico.

Si attribuiva ad ognuno de' Modi greci un particolar effetto. Siccome però i primi autori de' medesimi erano i popoli dorj, jonj, frigj, eolj, e lidj, così par certo che i Modi fossero una cosa nazionale, e che tali effetti non debbansi ascrivere solo al Tuono de' medesimi, ma anco ai ritmi particolari, alle caratteristiche modulazioni de' Canti che li distinguevano essenzialmente, come n'abbiamo degli esempj a' giorni nostri ne' differenti Canti nazionali di diversi popoli. Diffatti varj antichi autori, come Apulejo, Luciano intendono sotto la parola *modo* non solo il Tuono principale, ma altresì il ritmo e la particolare modulazione del Canto; perciò i Modi chiamansi sovente *Nomi*, i quali, come è noto, non eran altro che certe canzoni con melodie immutabili.

Gli antichi Greci non erano capaci di sonare sopra un solo strumento in tutti i loro Tuoni; quindi aveano per ognuno de' medesimi un diverso strumento, ovvero accordavano p. e. una Lira con altrettante corde quante richiedeva l'esecuzione de' varj generi e Tuoni. Ateneo racconta che Pitagora Zacinto inventò una specie di tripode movibile, ai cui tre lati erano attaccate tre Lire, accordate nel Modo dorico, frigio e lidio; al più leggier tocco, il tripode s'aggirava intorno al suo asse, offerendo così al sonatore quella Lira che gli occorreva.

6 *Mutazioni* (μεταβολαι), erano varie sorte di transizioni, le quali, per oscure che ne siano le definizioni date dagli autori, possono ridursi a cinque, cioè: 1) al cangiamento del genere, vale a dire, quando la melodia passa dal diatonico al cromatico od enarmonico; 2) al cangiamento di sistema, o procedendo da un Tetracordo disgiunto ad un Tetracordo congiunto; 3) al cangiamento del genere d' Ottave, ovvero passare da un Tuono all' altro; 4) al cangiamento del ritmo, e 5) al cangiamento dello stile, o sia cangiar una melodia solenne seria, con una melodia allegra ec. Un' altra specie di mutazione, sulla quale per altro nulla dicono i teoretici greci, sarebbe anche l'uso delle quattro sillabe greche sulle quattro corde de' Tetracordi, di cui parlasi nell' articolo SOLMISAZIONE.

7) *Semeigrafia*. Gli antichi Greci aveano differenti segni per le vo-

ci, per gli strumenti, per ogni Modo, per ogni genere ec., di modo che la loro notazione musicale consistêva in 495 segni per il vocale, e in 495 segni per lo strumentale; ed a seconda ch'essi entravano nell'uno o nell'altro de' 15 Modi, variati a norma de' tre generi ec., producevano sino a 1620 note, o segni espressi colle lettere dell'alfabeto, or in forme maggiori o minori, or intiere, mutilate, semplici, doppie od allungate, ed in questo lor vario stato, rivolte ora alla destra, ora alla sinistra, poste a rovescio o stese orizzontalmente, chiuse od accentuate, senza punto annoverare gli accenti gravi ed acuti, che pur figuravano in questa specie d' intavolatura, e senza parlar di tante altre difficoltà, a cui era soggetta (*).

Abbenchè la melodia per le voci e per gli strumenti fosse la stessa, ciononndimeno i Greci scrivevano sempre due differenti file di Note, e quindi quella che trovavasi sopra il testo serviva per la voce, e la più vicina per gli strumenti. Il seguente esempio, preso da Alipio, contiene la doppia notazione del Modo lidio nel genere diatonico:

7 Ⅎ B Φ C P M I Θ Γ Ʊ Z E Ʊ ⊖ ⅄ M' I
⊢ F L Ϝ C Ս T < V N Z ⊏ ⅃ Z ŋ ʎ Ʇ' ⋖'

Immaginandosi dunque una riga di qualche testo greco sotto la superiore fila di queste Note, si avrà una giusta, benchè non molto perfetta idea della greca notazione musicale. L' infimo suono, o sia *proslambanomenos* avea quindi per la voce un imperfetto *zita*, e per la Lira un *tau* steso orizzontalmente. *Hypate hypaton* un *gamma* rivolto e dritto. *Parypate hypaton* un *beta* imperfetto ed un *gamma* rivolto.

(*) Il sig. Perne, nella sua Dissertazione intitolata: *Nouvelle exposition de la Séméiographie ou Notation musicale des Grecs*, riduce dapprima tutti questi segni a 90 caratteri, assegnandone una metà alle voci, e l'altra metà agli strumenti. In appresso dimostra che nell' uso generale e comune a' pratici, 44 caratteri in vece di 90 potevano essere sufficienti, cioè: 22 per le voci ed altrettanti per gli strumenti; e che finalmente essendo que' 44 segni aggrappati per coppie, e potendo facilmente essere considerati come formando una sola e medesima nota, que' 44 caratteri usuali potevano essere contemplati come non formandone effettivamente più di 22. Quindi vorrebbe egli dimostrare, che anche nella musica vi fu appo i Greci quel carattere di semplicità, che scorgesi in tutte le loro produzioni di bellé arti. La suddetta Memoria, letta nell' Istituto di Francia, è accompagnata da 16 tavole, in cui si rendono sensibili agli occhi tutte le proposizioni e dimostrazioni ivi contenute.

Hypaton diatonos un *phi* ed un *gamma* doppio. *Parypale meson* un *rho* ed un *sigma* rivolto. *Meson diatonos* un *mi* ed un *pi* allungato. *Mese* un *jota* ed un *lamda* steso. *Tryte synemmenon* un *thita* ed un *lamda* rivolto. *Synemmenon diatonos* un *gamma* ed un *ni*. *Nete synemmenon* un *omega* e *zita* rivolti. *Paramese* un zita ed un *pi* steso. *Trite diezeugmenon* un *epsilon* od un *pi* rivolto. *Diezeugmenon diatonus* come pure *Nete synemmenon* un *omega* e *zita* rivolti, avendo ambidue la stessa corda sulla Lira. *Nete diezeugmenon* un *phi* orizzontale ed un *eta* minuscolo allungato. *Trite hyperbolaeon* un *ypsilon* rivolto, ed un mezzo *alpha*. *Hyperbolaeon diatonos* un *mi* ed un *pi* allungato con accenti. *Nete hyperbolaeon* un *jota* ed un *lamda* steso con un accento.

L' intero numero de' segni musicali stabiliva solo l'acutezza e la gravità de' suoni, ma la durata de' medesimi veniva determinata dalle sillabe lunghe o brevi del testo. Per quegli esecutori che non le conoscevano, la sillaba breve dinotavasi al principio del pezzo coll'*alpha*, e la lunga col *beta*. Si potrebbe dimandare in qual modo siasi conosciuto tale durata de' suoni nella musica strumentale che non avea testo, su di che si risponde, che non è questa la sola cosa che non si comprende nella teoria della musica greca.

B

RETORICA MUSICALE DE' GRECI ANTICHI

1) *Melopea*, o sia l' arte di comporre un Canto. Le regole a cui la Melopea era soggetta sono circa le seguenti. 1) Ogni melodia dovea essere limitata ad un certo Tuono e genere, e cominciare e terminare con quello. Riguardo al Tuono si poteva cominciare la melodia colla Quinta del scelto Tuono principale, e rispetto al genere si usava per lo più il diatonico. 2) In ciò che concerne la progressione degl' Intervalli, troviamo presso Aristosseno (Lib. III, p. 65, 66.) le seguenti prescrizioni: *a*) non possono praticarsi più di due Semituoni e due quarti di Tuono consecutivi, altrimenti nasce una progressione non melodica; *b*) dopo una Terza maggiore non si può metterne immediatamente un' altra; *c*) due, al più tre Tuoni interi possono seguire uno dopo l' altro. Euclide distingue quattro specie di successioni di suoni ἀγωγη (*agoge*), o sia per grado; πλοκη (*ploke*), per grado e per salto; πεττεια (*petteia*), ripetizione frequente dello stesso suono, τονη (*tome*) prolungazione del

medesimo. Aristide adotta solo le tre prime specie, e distingue inoltre tre altre parti principali della Melopea: λῆψις (*sumtio*), μιξις (*mistio*) e χρησις (*usus*). La prima insegna per qual voce si debba adattare una tal data melodia, la seconda contiene la dottrina della modulazione, e la terza racchiude le suddette tre specie da lui adottate. Lo stesso Aristide divide anche la Melopea rispetto allo stile in tre modi (τροποι) differenti: 1) nel *ditirambico o bacchico*, dedicato a Bacco, detto anche *mesoides*, servendosi in ispecie de' suoni medj del sistema; 2) nel *nomico*, detto pure *netoides*, dedicato ad Apollo, usando i suoni acuti del sistema; 3) nel *tragico*, chiamato anco *hypatoides*, raggirando la melodia ne' suoni gravi del sistema. Queste tre specie di stile furono subdivise anch'esse in istile *erotico*, *comico*, *encomiastico*, o sia sublime; *sistaltico*, che avea per oggetto l'espressione di teneri affetti; *diastaltico*, proprio al carattere ilare, ed *esicastico* per l'espressione della calma e contentezza.

Da questa divisione de' tre stili si può a buon diritto conchiudere, che le voci di donna erano escluse nel tragico, e le voci di Basso nell'espressioni di sentimenti lieti. Che limitazione!

2) *Ritmopea*. La Ritmopea, o sia la pratica delle regole del ritmo, era presso gli antichi Greci una delle parti più importanti della loro musica, e si attribuiva alla medesima un effetto maggiore che non alla Melopea: locchè vuol dire che la forma de' pensieri loro era più importante degli stessi pensieri.

Ne' tempi antichi, allorchè la musica era ancora semplicissima e destinata solo al Canto, il ritmo musicale regolavasi esattamente dietro il ritmo de' versi cantati. Tutte le sillabe erano o lunghe o brevi. Una sillaba lunga durava il doppio di una breve; dall'unione di più sillabe lunghe o brevi formavansi i piedi musicali, e dall' unione di questi il ritmo. Ambidue distinguevansi in varj Tempi, cioè: in due parti eguali ed ineguali; l'una chiamavasi *thesis* (in battere), l'altra *arsis* (in levare).

I Greci distinguevano tre generi ritmici. 1) Il *Ritmo eguale*, nel rapporto 1 : 1, consisteva in due parti eguali, e non poteva contenere più di sedici Tempi. Tutte le specie di questo ritmo somigliavano ai nostri Tempi $\frac{2}{4}\frac{4}{4}\frac{6}{8}\frac{6}{4}$. 2) Il *Ritmo doppio* (diaplasion), nel rapporto 2 : 1, consisteva in tre Tempi eguali, o due parti ineguali, di cui l'una era due volte più grande dell'altra. La parte maggiore poteva contenere due a dodici Tempi, e la parte minore la metà; tutto il ritmo non poteva quindi oltrepassare diciotto Tempi, e somigliava al nostro Tem-

po $\frac{3}{2}\frac{3}{4}\frac{3}{2}\frac{9}{8}$. 3) Il *Ritmo emiolio* nel rapporto 3 : 2, consisteva in cinque Tempi eguali o due parti ineguali, l'una delle quali conteneva tre a quindici Tempi sillabici. In epoca più vicina si tentò talvolta di farne uso, e di rappresentarlo coi Tempi $\frac{5}{1}\frac{9}{2}\frac{9}{4}$, ma venne di nuovo rigettato a motivo della sua incomodità. I Greci conoscevano altresì un quarto genere di ritmo nel rapporto 4 : 3, chiamato *epitriton*, che corrisponderebbe ai nostri Tempi $\frac{7}{1}$, $\frac{7}{2}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$, ma lo praticavano assai raramente.

Il numero de' piedi musicali era assai considerevole presso i Greci: si contano più di cento differenti specie de' medesimi, ed Isacco Vossio (*de viribus rhytmi*) ne conta 124 specie. Ecco alcuni esempj. Al ritmo eguale appartengono: lo *spondeo* — | —, il *dispondeo* — — | — —, il *pirricchio* ⏑ | ⏑, il *dattilo* — | ⏑⏑ ec.; al ritmo doppio: il *jambo* ⏑ | —, il *trocheo*, — | ⏑ ec., al ritmo emiolio: il *peon diagio* — ⏑ | —, il *peon epibato th* | *a* | *th* | *a*. Da questi formavansi i *ritmi composti* p. e. un *dattilo* con un *anapesto*, un *jambo* col *trocheo*, ed i *ritmi misti*, che potevano risolversi in due maniere differenti, come p. e. un ritmo di sei Tempi in due Tempi uguali, cioè, tre per cadauno, o in due Tempi ineguali, vale a dire, quattro per il primo e due pel secondo.

Aristide, il quale fra i teoretici greci s'estende più d'ogni altro sul ritmo, descrive anche le varie qualità de' differenti ritmi, ed il loro effetto sul cuore umano. Ma per quanto gli antichi scrittori greci vantino gli effetti del loro ritmo, la gran varietà, l'ordine e proporzione delle parti, bisogna confessare che vi si trova un'uniformità stucchevole, disordine, e totale mancanza d'un'aggradevole proporzione. La rigorosa osservanza de' Tempi lunghi e brevi dovea necessariamente render uniforme il ritmo; oltre a ciò dovea anche nascere un andamento ineguale e sproporzionato dalla composizione di varie sorte di ritmi, non potendosi dividere le parti in varie misure come nella musica moderna, che offre la più aggradevole varietà e proporzione. Si vedrà però in fine di questo articolo in che consistessero probabilmente i grandi effetti della musica greca.

3) *Varietà di stile*. I Greci aveano, come fu già osservato sopra, tre varie specie di stile, cioè: il *tragico*, il *ditirambico* ed il *nomico*, e sembra che fossero soltanto limitati alla canzone e ad una certa specie di recita teatrale.

La canzone, detta anche *nomo* (*v.* quest'articolo) trasse il suo nome 1) da' *popoli* ov'erano in uso certi *nomi*; quindi aveasi un *nomo*

eolio, *beozio*. 2) Da' *piedi musicali* adoperati in un *nomo*, p. e. il *trocaico* ec. 3) Dal *Modo* in cui si cantava o si sonava; quindi l'*oxys*, o *acuto* era un *nomo* eseguito nel Modo lidio, hyperdorico ec. 4) Dagli *autori*; come sarebbe il *nomo di Terpandro* ec. Altri pochi *nomi* trovansi ne' rispettivi articoli di quest' Opera.

Più importante era la musica drammatica de' Greci, la quale, secondo Aristotele, apparteneva alle più essenziali parti d'una tragedia, e costituiva la più gran bellezza della medesima. I poeti, cantanti ed attori erano riuniti nella medesima persona; dopo i progressi fatti da queste arti erano però divise fra varj individui. Dalla circostanza che la musica fu considerata come cosa essenziale del dramma, e da una gran quantità di testimonianze degli antichi scrittori si può argomentare che le tragedie fossero del tutto cantate a guisa de' nostri recitativi, ed accompagnate con istrumenti. Il coro, composto di persone secondarie, come uomini vecchj, donne, soldati, pastori, satiri, divinità ec. cantavasi in moto. Il verso eseguito dal coro, movendosi verso la parte destra del teatro, chiamavasi *strofa*, dal lato opposto *antistrofe*, e quando il coro stava fermo di nuovo proseguendo il Canto *epode*. Nulla si sa di preciso della qualità di musica di questo coro; forse non era altro che una specie di Canto corale eseguito all' unisono od all' Ottava. Talvolta un suonatore di Flauto si faceva sentire fra gli atti e le scene in vece de' cori.

4) *Strumenti musicali*. I Greci aveano come gli antichi Ebrei tre principali sorte di strumenti, cioè: *strumenti da fiato, strumenti da corda e strumenti da percossa*. Le subdivisioni di queste tre specie principali erano numerosissime, e gli strumenti più usitati li seguenti.

Appartengono agli strumenti da fiato: 1) il *Flauto* (Αυλος, *tibia*). Le sue subdivisioni erano il *Flauto semplice* (μοναυλος), il *Flauto doppio*, composto di due Flauti con una sola imboccatura, i quali, se erano della stessa lunghezza e larghezza chiamavansi Flauti doppj *eguali*, diversamente, *ineguali*, ed andavano probabilmente per Ottave. Oltre a ciò si distinguevano i Flauti secondo i varj popoli in *dorio*, *frigio*, *lidio*; dietro le persone che li sonavano, la *verginale*, la *puerile*, *la virile*; dietro il loro uso, quelli che accompagnavano il coro o la voce recitante, quelli che adoperavansi nelle nozze, ne' funerali ec.; secondo certi piedi musicali, lo *spondaico*, *dattilico* ec. 2) Il *Corno* (κερας). 3) La *Tromba* (Σαλπιγξ, *tuba*, *buccina*, *lituus*). Eustazio ne conta sei differenti specie: la *dritta* od *argiva*; la *curva* od *egiziana*; la *gallica* o *celtica*, detta *carnix*; la *paflagonica*, il di cui padi-

glione somigliava ad una testa di bue; la media, e la *tirrenica*, che è probabilmente lo stesso che il Flauto tirennico che avea un suono fortissimo e si usava nella guerra. 4) La *Siringa* (Συριγξ *fistula*, *calamus* 5) L'*Organo idraulico* (Υδραυλος). Tale strumento, di cui Vitrubio (de architectura. Lib. X cap. 11, 12, 13) presenta una descrizione che non spiega abbastanza la qualità del medesimo, diede molto da pensare ai nostri migliori antiquarj. Vitruvio prese la sua descrizione da Hero d'Alessandria, e non intese probabilmente il suo autore; egli parla inoltre di una specie d'Organo pneumatico, che deve aver esistito anteriormente. Ctesibio, celebre meccanico d'Alessandria e maestro di Hero, non è dunque il proprio inventore di quest'Organo, come si crede ordinariamente, ma egli migliorò soltanto l'Organo pneumatico già esistente mediante l'uso dell'acqua, applicata in maniera che faceva le veci del peso che si mette su i mantici de'nostri Organi moderni. Rilevasi da ciò che la denominazione *Organo idraulico* non è giusta, poichè l'acqua non produceva il suono, ma serviva soltanto per contrabbilanciare il vento troppo forte.

Alla seconda classe, cioè, agli strumenti da corda appartengono: 1) la *Forminga* (Φορμιγξ); 2) la *Cetra* (Κιθαρα); 3) il *Liuto* (χελυς *testudo*); 4) la *Lira* (Λυρα); 5) il *Salterio* (Ψαλτριον); 6) la *Magade* a venti corde (Μαγαδις), due delle quali erano sempre accordate nell'Ottava; 7) il *Simico* di 35 corde; 8) l'*Epigonio*, che ne avea quaranta; 9) il *Nablio* (Ναβλα). Molti sono di parere che tutti questi strumenti differissero solo in quanto al numero delle corde, corrispondenti alla loro figura e grandezza. Le corde erano aperte e libere d'ambe le parti, a guisa delle nostre Arpe, e si potevano quindi sonare con ambedue le mani. Negli strumenti seguenti le corde erano applicate come ne' nostri Violini sopra un fondo di risonanza. I principali e più noti sono: il *Trigono* (Τριγωνον) di forma triangolare, che alcuni credono essere piuttosto stato una specie d'Arpa; il *Barbito* (Βαρβιτος) e la *Sambuca* (Σαμβύκη). Gli antichi autori parlano ancora di una gran quantità d'altri strumenti da corde; ma le notizie ne sono per lo più così confuse, che non si giunge ad averne una chiara e precisa idea.

Alla classe degli strumenti da percossa de' Greci appartengono finalmente 1) il *Timpano* (Τυμπανον); si aveano maggiori e minori; il minore chiamavasi τυμπανιον. 2) Il *Cimbalo* (Κυμβαλον) a guisa de'nostri così detti *Piatti* nelle Bande militari, e sonati nello stesso modo. 3) Il *Crotalo* (Κροταλον) sonato particolarmente da donne chiamate *crotalistriae*, e che somigliava alle nostre nacchere o castagnette. Ol-

tre a questi, i Greci aveano ancora altri ordigni di solo strepito, i quali però non meritano essere annoverati fra gli strumenti musicali.

5) *Se gli antichi Greci abbiano conosciuto l' armonia nostra.* Tale quistione occupò mai sempre gli scrittori musicali e non musicali dal secolo XV in qua, e cagionò talvolta delle serie controversie. Gaffurio (appoggiato malamente sulla testimonianza di Bacchio Seniore), Zarlino, Doni, Meibomio, Isacco Vossio, l'Ab. Fraguier, Chateauneuf, William Temple, Stillingfleet e pochi altri concedono l' armonia ai Greci. Glareano, Salina, Bottrigari, Artusi, Cerone, Keppler, Mersenne, Kircher, Wallis, Malcolm, Carlo e Claudio Perrault, Burette, Bougent, Ducerceau, Martini, Marpurk, Forkel e molti altri (in parte anche Rousseau) sono dell' opinione contraria. Alcuni sono del parere che non si potrebbe negar in tutto l' armonia ai Greci. Il fatto sta che nessun autore greco tratta dell' armonia in quel senso in cui la prendiamo noi, lo che parla molto in favore dell' opinione di coloro che ricusano di accordargliela. Sappiamo inoltre che la parola *armonia* dinotava in generale presso i Greci la corrispondenza di varie parti che formano un tutto; in ispecie la successione melodica de' suoni, o sia la composizione d' una melodia, quindi usavasi ora nel senso di Modo, Genere d' Ottave, Intervallo, Consonanza, Melodia, Ottava, Modulazione, ora persino nel senso d' Enarmonia, in somma di tutte le parti della Melopea. Esiodo e Suida la spiegano come una *successione ben disposta* 'Αρμονια, ἡ 'ευτατος α'κολουθια, lo che dice manifestamente *melodia*. Tutti i Trattati greci, i quali non s' occupano in tutta l'estensione della musica e parlano soltanto della melodia, hanno tale soprascrizione. Aristosseno chiama la sua opera 'Αρμονικα Στοιχεια (principj dell' armonia); le Opere d' Euclide e di Gaudenzio chiamansi Εισαγωγη 'αρμονικη (introduzione all' armonica); il Trattato di Nicomaco è intitolato 'Αρμονικης Εγχειριδιον (manuale dell' armonica), e l' Opera di Tolomeo ha solo per nome 'Αρμονικα (armonica). I partigiani dell' armonia greca s' appoggiano, non già alle dottrine degli stessi teoretici greci, ma sopra alcuni passi di qualche autore che parla in modo secondario della musica, come p. e. di Cicerone, di Seneca ec., ove s' allude col vocabolo *armonia* alle voci gravi, medie ed acute; ma siffatti passi non contraddicono per niente l'asserzione de' loro avversarj, che i Greci cantassero e sonassero all' unisono ed all' Ottava. Non è nemmeno probabile che abbiano cantato per Terze o per Seste, da loro considerate come dissonanze, e concesso anche questo, tale armonia era meschina assai, a

paragone dell'alto grado a cui è salita la nostra, che poteva solo svilupparsi dopo molti secoli (*).

6) *Effetto della musica greca.* Rilevasi da tutto ciò che sinora venne esposto, che vi sia una qualche esagerazione ne' racconti fatti dagli autori intorno a' grandi effetti dell'antica musica greca; egli è molto probabile che la maggior parte de' medesimi attribuir si debbano non tanto alla musica quanto ad altre circostanze. Possibile che Terpandro abbia sedato una sollevazione popolare in Lacedemone col suono della Lira, a meno che la sua musica non fosse stata magica? Ma Terpandro cantava nello stesso tempo, e le sue parole fecero verosimilmente maggior impressione sugli animi de' ribelli che non la sua musica; e chi prova ch'egli non abbia approfittato di un momento in cui il popolo era già stanco della ribellione?... Nè conviene dimenticare che gli antichi Greci comprendevano nella parola musica anche la poesia, la mimica, la grammatica, la filosofia; quindi la loro musica era atta ad addolcire i costumi, ad eccitare e raffrenare le passioni, e (ciò che è molto naturale) a guarire certe malattie, ed è per ciò, che la loro musica fu pur considerata come eccellente mezzo di educazione. Volgendo poi lo sguardo ai quattro frammenti d'antica musica greca a noi pervenuti, cioè: un Inno a Calliope, due altri ad Apollo ed a Nemesi, ed un'Ode di Pindaro (**), questi non ci daranno certamente un' idea favorevole della medesima. Vero è che alcuni dubitano della loro autenticità, pretendendo che siano alterati; ma siccome le loro melodie combinano coi precetti de' teoretici greci, così ragionevolmente si può credere alla loro remota antichità ed originalità greca. Ad onta di tutto ciò non conviene spingere la cosa troppo oltre, ed innalzar la musica greca al più alto grado di perfezione, nè crederla migliore della nostra, come nemmeno si deve ridurla ad un bel nulla, perchè fosse mancante d'armonia, di quell' anima possente

(*) Il Barone di Drieburg, autore di varie opere sulla musica degli antichi Greci, pubblicò recentemente un articolo (*Gazz. mus. di Lipsia*, 1825. N.° 5), in cui cerca di confutare le ragioni della parte contraria alla greca armonia, dichiarandole assurde, ed appoggiate su false supposizioni. *Sembra* cosa certa, dic' egli, che i Greci abbiano avuto un' armonia nel senso nostro.

(**) Tali Inni furono prima scoperti da Vincenzo Gallilei, poscia si trovò una copia de' medesimi in Irlanda fra le carte dell'arcivescovo Usher, e finalmente li trovò Burette nella biblioteca di Parigi in fine di un manoscritto contenente i Trattati di Aristide Quintiliano e di Bacchio Seniore. L' Ode di Pindaro fu scoperta dal P. Kircher nella famosa biblioteca siciliana di S. Salvatore.

dell'espressione musicale. La musica de' Greci antichi era, propriamente parlando, la musica del popolo. Si usava come mezzo d'istruzione, e consisteva principalmente in canzoni tendenti a far praticare i doveri della vita civile. I poeti ed i musici cantavano solo oggetti patrj, e con melodie così semplici, che faceano impressione anche nella classe più rozza del popolo. Sembra quindi che lo spirito e l' effetto della musica greca debba cercarsi piuttosto nella poesia, che era la parte essenziale, cui conformarsi doveano la melodia ed il ritmo, servendole soltanto d' abbellimento.

GRECI MODERNI (brevi cenni sulla musica de'). I Greci moderni conservano tuttora molto della lingua, de' costumi ed inclinazioni dei loro antenati, ed è probabile che anche l' antica musica greca non sia totalmente estinta fra di loro.

I Greci moderni non praticano nella loro musica nè le nostre Note, nè le lettere del loro alfabeto come i loro antenati, ma i così detti accenti. Siffatta notazione ha molte imperfezioni comuni con quella degli antichi Greci, mentre indica soltanto l' acutezza e gravità de' suoni, senza la durata de' medesimi.

I principali segni sono: 1) l' *ison* (*ισον*) ⌒—, che indica il suono fondamentale della loro Scala diatonica. Si dice poi muto (*αφωνον*) non perchè non si canta o si pronunzia, ma perchè non si conta. L'*ison* è per altro il principio, il mezzo ed il fine o piuttosto il sistema di tutti i suoni o segni, imperciocchè senza il medesimo non si può produrre nessun suono. Pare che questo *ison* sia una specie di chiave, con cui si rende una melodia più acuta o più grave. 2) L'*oligon* (*ολιγον*) —, significa in generale suono acuto, e 3) l' *apostrofo* (*αποστροφος*) 7, un suono grave.

Nella musica de' Greci moderni si usano solo quattordici suoni, otto de' quali sono ascendenti e sei discendenti. Gli ascendenti sono: 1) *ολιγον*, — (poco); 2) *οξεια*, / (acuto); 3) *πεταστη*, ⩗ (salto); 4) *κουφισμα*, ꟷ (innalzamento); 5) *πελαστον*, 7 (avvicinando); 6) *δυο κεντηματα*, ⑊; 7) *Ψιλη*, I (accento stretto); 8) *κεντημα* \. I discendenti sono: 1) *αποστροφος*, 7 (apostrofo); 2) *δυο αποστροφοι*, ovvero *συνδεσμοι* 7 7 (apostrofo doppio); 3) *απορροη*, S; 4) *κρατημα υπορρον*, ι◡ | ; 5) *ελαφρον*, ⊂⊃ (facile); 6) *χαμαλη* ⟍ (basso).

I quattordici suoni ascendenti e discendenti distinguonsi in *corpi* e *spiriti* (*σωματα, πνευματα*). I corpi ascendenti che si cantano con piena voce sono: l'*oligon*, l' *oxia*, il *pedaste*, il *kuphisma*, il *pelaston*, ed i due *kendemata*; i discendenti: l' *apostrofe* semplice e doppio. Gli spiriti

sono i due ascendenti *kendema* e *psile*, ed i due discendenti *elaphron* e *chamale*, e si cantano dolcemente, quasi aspirati. L'*aporrhoe* non è nè corpo nè spirito, ma un picciolo movimento nelle fauci che emette dolcemente la voce; perciò chiamasi anche *μελος*.

Una gran quantità d'altri segni, detti *μεγαλαι υποςασις*, e *αφονα* indicano la misura ed il movimento, e si praticano solo nella musica corale. Il lettore capirà la qualità de' medesimi dal significato de' loro nomi, che sono: uguale, doppio, consolante, flessibilità, tremante, risoluto, presto, lento, presto composto, lento composto, fondamento, sublime, pregando, pregar tremando, pregar con risolutezza, celeste, frazione, sezione, principio, accento grave, attacco, semituono ec. ec. Non vi ha però un solo fra i musici de' Greci moderni, non eccettuati i più esperti, il quale sappia neppure la decima parte di tali segni.

La stessa successione de' suoni ha una differente denominazione quando ascende o discende. Così p. e. *re, mi, fa, sol,* dicesi *annanes, neanes, nana* e *agia; fa, mi, re, — do* chiamasi *aanes, neheanes, aneanes* e *neagie*. Nell' uso di queste parole si osservano egualmente tali mutazioni come nell' antica solmisazione, o come nel greco antico *τα τη, τω, τε*.

I Greci moderni hanno otto Modi o Generi d'Ottave. Quattro sono i *principali* (*κυριοι ηχοι*), gli altri quattro *plagali* (*πλαγιοι ηχοι*). Il primo dicesi *dorio*, il secondo *lidio*, il terzo *frigio*, il quarto *missolidio*, il quinto *hypodorio*, il sesto *hypolidio*, il settimo *hypofrigio*, e l'ottavo *hypomissolidio*. I Modi vengono pure distinti col numero, per esempio *πρῶτος, δεύτερος, τριτος, τεταρτος* ec., ed ognuno ha il suo proprio segno. Vi sono anche de' Modi detti *ηχοι μεσοι* (medj), e tante altre cose, le quali rendono la loro musica altrettanto prolissa che confusa, e che dimostrano la sua somiglianza a quella degli antichi Greci.

Confessano gli stessi Greci moderni di aver perduto affatto il ritmo. La loro misura attuale è piuttosto il movimento di una melodia, determinato dall' artificiale composizione di segni singolarissimi, di cui alcuni trovansi citati sopra. Eglino hanno 28 differenti misure, varie delle medesime contengono de' suoni di durata lunga, breve e mediocre. La composizione di queste tre specie di piedi musicali è singolarissima ed affatto incomprensibile per i nostri orecchj.

La musica de' Greci moderni è parimente mancante d'armonia; se varj cantano o sonano insieme, ciò si fa o all' unisono o all' Ottava.

Il fin qui riferito è in parte estratto dal Codice greco O, 123 della

Bibl. Ambros. di Milano. La recente opera intitolata: *Classical and topographical tour through Grece, by Edward Dodwell Esq.* Vol. II in 4.° *London* 1819, s'esprime riguardo alla musica de'nuovi Greci nel modo seguente.

La musica della nuova Grecia è rozza assai. Si attribuiscono ordinariamente effetti meravigliosi alla musica degli antichi Greci; ma la cagione n'era probabilmente la naturale irritabilità del popolo. Il flebile suono della Lira, il Piffero strillante, il Tamburone pesante, e persino il non armonico Monocordo slavo manifestano il più grand'effetto sul vivo sentimento de'Greci moderni, i quali difficilmente cantano senza ballare contemporaneamente. Se un Greco moderno comincia a cantare, gli astanti non possono resistere di non accompagnarlo anch'essi col Canto, locchè produce un chiasso veramente disgustoso. Un viaggiatore nella nuova Grecia viene in tal modo regalato tutta la giornata dalla sua compagnia con simili Canti nauseosi. Questi Canti s'aggirano per lo più sopra oggetti d'amore, e sovente sono zeppi di ridicole esagerazioni, come p. e.: » Se il cielo fosse carta ed il mare inchiostro non basterebbero a descrivere le pene dell'amante che ha lasciato il suo cuore in Atene ».

Να ηταvε ο Ουρανος χαρτη και η Θαλασσα μελαινη
Δια να γραφειν τους πονους μου ακομι δεν εφθαινε.

I Greci moderni ed i Turchi non ammirano e non capiscono altra musica che la loro propria. L'unica melodia de'Franchi ch'essi cantano, e che dicono essere bella come la loro, è quella di *Malbrough*, portata dagli esteri a Costantinopoli, e che si canta nelle primarie città della Grecia.

I Greci moderni preferiscono gli strumenti strepitosi ai melodiosi. Gli strumenti musicali attualmente in uso nell'Attica sono: 1) la *Lira*, che ha la forma e la grandezza del Mandolino; ha inoltre tre corde, e si sona coll'arco a guisa del Violino. 2) Il *Liuto*, usato particolarmente nelle isole, è più largo della Lira, e si sona con un cannoncino di penna; la sua costruzione è simile a quella della Chitarra, ed il suo nome attuale è *Λαγουτον*. 3) La *Zampogna* è frequente, e si chiama *Σκλοτζα'μπουνο* 4). La *Tambura* della stessa grandezza del Mandolino, ma con tastatura più lunga, ha due corde di metallo; i Turchi la chiamano *rebab*. È possibile che sia la *φορμιγξ* di Omero. 5) Il *Monocordo* ha una corda sola, ed è raro. 6) Un Piffero lungo, che si usa nella musica militare turca, e si chiama *καραμουσα*, oppure *ζουρ-*

νας ha un suono forte e strillante. Un altro Piffero lungo ha il nome di *α'νακαρή* ed un minore *φλογιέρα*.

I pecoraj ateniesi usano un Piffero picciolo, *μοναυλος* da cui cavano suoni assai dolci.

I pastori ed i contadini amano la Fistola di Pane, composta ordinariamente di 12 canne, e chiamata da' Greci moderni *Συριγξ*, o *Συριγγα*, e da' Turchi *meith*. Anticamente consisteva in sette o nove Fistole ineguali, come vediamo da Teocrito, il quale la chiama *εννεαφωνον*.

GREGORIANO, *V.* CANTO GREGORIANO.

G RE SOL. *V.* l'articolo A.

GROS FA. Nome francese delle Note bianche quadrate che trovansi nell'antica musica di chiesa.

GROTTA ARMONICA. Questa opera gigantesca e meravigliosa della natura, detta anche la *caverna*, o *grotta di Fingallo*, trovasi all'isola Staffa, situata alla parte occidentale della Scozia. Tale grotta non è già formata da confuse masse, ma da colonnati perfettamente proporzionati, e da regolari pilastri e gruppi, tali quali un architetto potrebbe disegnarli, ma giammai metterli in opera. Tutta la Rocca è composta di quelle famose ed enormi colonne di basalto, per lo più pentagone ed esagone di color grigio oscuro che partecipa al nero, e le quali unite insieme strettamente, riposano su un fondo di un tufo vulcanico che fa pure le parti costitutive del loro tetto, e formano così la parte superiore dell'isola.

La luce entra per l'ingresso della grotta, e cade sul fondo che è lo stesso mare, il quale vi s'aggira, s'increspa, e spuma eternamente, riflette la luce nelle pareti, e ne forma sempre nuovi e mirabili giuochi di colore. Qual piacere non dovrebbe esser mai di poter girare quietamente tal grotta in barca ! Il famoso Banks lo ha tentato un giorno felicemente; ma il caso è rarissimo, e gli abitanti di quel paese assicurano, che appena una volta in più anni si può tentarlo senza esser gettato dalle forti onde alle pareti e andar a picco. E qui non c'è altro mezzo che d'intendersi bene coll'arte di rampicare, lo che non può farsi certamente senza sangue freddo e senza certo tal quale disprezzo della morte; ma il colpo d'occhio che il tutto presenta quando si è pervenuti al fondo di dietro, è un compenso difficile a descriversi.

L'altezza della facciata scema a poco a poco, di modo che nel fondo cala dieci piedi; la larghezza va anch'essa diminuendosi da circa 55 a 22 piedi, motivo per cui la grotta sembra molto più profonda dalla parte d'avanti di quello che non è. Ma tale circostanza è pur una delle cause principali de' suoni armonici che quivi si sentono.

L'aria di questa grotta non è densa o pesante come nelle vôlte sotterranee, ma pura, fresca e leggiera, alternata continuamente dal mare agitato che vi entra e n'esce con violenza. E ciò costituisce il secondo motivo dell'udirsi i suoni in modo così forte e distinto.

Vicino alle pareti delle colonne di dietro che chiude il tutto, si osserva sotto la superficie dell'acqua un'apertura, la quale deve condurre ad una nuova caverna, ed in cui l'acqua penetra ed esce senza interruzione. Questa e varie altre circostanze ignote generano quei suoni, i quali, sentiti recentemente da un esperto nell'arte musicale, danno il seguente risultamento. La natura agisce qui nel totale secondo le stesse leggi dell'Arpa d'Eolo e de'suoni in generale. Si osserva qui un *crescendo* e *diminuendo* di un suono fondamentale grave colla sua Quinta; di quando in quando risuona anche con qualche interruzione la Decima, e la Settima minore della seconda Ottava. L'effetto di tale armonia, che s'avvicina a quella dell'*Elami*, col suo *crescendo* e *diminuendo* non si lascia descrivere con parole.

Il prelodato Banks, il quale anch'esso fece la descrizione di questa grotta, dice che nel tempo che il flusso del mare vi penetra con violenza, si sentono nel fondo de'suoni che non hanno veruna comunicazione cogli Accordi suddetti. È questo un sordo e forte fracasso che fa tremare tutta la caverna. Probabilmente trovasi sotto l'antro una massa di rocche distaccate, scagliata dal rapido flusso del mare contro le pareti della grotta, respinta da queste, e di nuovo lanciata contro le medesime, lo che produce il fracasso e la scossa.

GRUPPETTO, s. m. Abbellimento musicale che consiste in un complesso di *notine* che precedono una Nota. Il Gruppetto si compone generalmente di tre Note all'ingiù o all'insù, come nella Fig. 67; talvolta viene formato da quattro *notine*, come nella Fig. 68. Ci ha poi la maniera d'indicarlo senza le *notine*, come rilevasi dal presente segno di convenzione ~, messo sopra la Nota, o fra due Note, come nella Fig. 69.

Il Gruppetto deve eseguirsi con nettezza e velocità, e legato in modo alle Note che se ne formi un tutto insieme.

GRUPPO, s. m. Una delle specie della diminuzione delle Note lunghe, composta ordinariamente di quattro Semiminime, Crome o Biscrome. Quando la quarta Nota ascende dicesi *Gruppo ascendente*, e se discende chiamasi *Gruppo discendente* (Fig. 70).

Gruppo dicesi anche la riunione di varie corde di uno strumento, accordate all'unisono o all'Ottava, e toccate insieme col dito, tasto ec.

Le 24 corde del Liuto formano dodici gruppi di due corde cadauno. I tasti di un gran Pianoforte fanno risonare ognuno un gruppo di tre corde.

G SOL RE UT è nell'antico solfeggio il *sol* Chiave di Basso quarto spazio, ed il *sol* Chiave di Violino seconda riga, poichè negli esercizj del Canto senza testo si cantavano in questo suono ora la sillaba *sol* ed ora le sillabe *re, ut* (*v.* SOLMISAZIONE).

GUDDOK. Nome di un Violino a tre corde, in uso fra i contadini nella Russia.

GUET, *V.* PEZZI MILITARI DI TROMBE.

GUIDA, s. f., è una Nota colla codetta che si scrive al fine del Rigo o spazio per indicare la prima Nota del Rigo o spazio susseguente. *V.* anche il significato di questo termine nell' articolo FUGA.

GUSLI, o GUSSEL. Arpa russa, che ha la forma del Salterio tedesco.

GUSTO, s. m. Facoltà di sentire il bello ed il sublime. Questa facoltà viene considerata sotto due aspetti: 1) *trascendentale,* o sia originaria, e 2) *empirica,* vale a dire in quanto che mostrasi efficace ne' diversi individui relativamente a dati oggetti. Il gusto abbisogna perciò della coltura.

L' espressione che dice, *un uomo senza gusto* ammette manifestamente due significati. Primo, che l'uomo non è suscettivo originariamente del piacer estetico, locchè non si può provare, nemmeno supporre, senza degradarlo rendendolo eguale ai bruti, a cui interamente manca il sentimento del bello e del sublime. Secondo, che talvolta trovansi degli uomini in cui tal sentimento è così debole e rozzo, che ben si può dire di loro, che non hanno gusto. Ed ecco perchè tutti gli uomini quantunque dotati di gusto in riguardo trascendentale, ne sono però mancanti in riguardo empirico. Del resto tutte le divisioni che si fanno del gusto, p. e. un gusto rozzo, fino, maturo, bizzarro ec., e dietro i varj popoli anche in gusto greco, romano, italiano, francese, tedesco, inglese ec. si riferiscono al gusto empirico; atteso che le disposizioni fisiche e morali, l'età, il sesso, il temperamento, il sistema nervoso, l'idiosincrasia (*), l'educazione, le abitudini, i pregiudizj ed altre cagioni che trovare si possono ne' singoli uomini e ne' popoli interi, sono infinitamente diversi, e danno un' infinita varietà al gusto

(*) Sotto questo vocabolo, desunto dal greco, i fisiologi intendono una specifica forza nervosa, dividendola in simpatia ed antipatia.

individuale e nazionale. Il solo rapporto all'assoluta imitazione della bella natura darà il vero e costante gusto, indipendente da ogni convenzione, e da ogni circostanza particolare.

Il Gusto nell'esecuzione della musica, consiste a dare alla melodia quella grazia, abbellimento, e quell'espressione che le conviene.

G UT, è il *sol* Chiave di Basso prima riga nell'antico solfeggio. *V.* la tabella degli Esacordi nell'articolo SOLMISAZIONE.

GUZLA. Strumento campestre de' Morlacchi di una corda sola, composta di crini trecciati, con cui si accompagnano le canzoni, dette *pisme*, destinate a perpetuare la memoria delle antiche gesta nazionali. Oltre il *Guzla* i Morlacchi usano ancora la Cornamusa, il Scialumò ed il Flagioletto.

GYMNOPEDIA. Danza accompagnata dal Canto, che le giovani Lacedemoni ballavano, snudate, in certe occasioni.

H

Nota. *I significati de' vocaboli* Hypate, Hyper, Hypo, e di tutt' i loro composti, *che si riferiscono ai Tetracordi, Modi, ed alla Melopea degli antichi s'omettono qui per amore di brevità, e trovansi negli articoli* GRECI ANTICHI, *e* MODO.

H. Lettera che in Germania ec. dinota il *si* naturale.

a, b, c, d, e, f, g, h.
la, si ♭, do, re, mi, fa, sol, si.

HABORN-SIP, o sia Piffero ragocziano. *V.* UNGHERIA.

HARDAVALIS, *V.* ARDAVALIS.

HARMADION. Canzone degli Ateniesi, cantata a certi tempi in onore di Ermodio, per aver egli liberato Atene dal giogo de' Pisistrati.

HARMATIAS. Nome dattilico de' Greci antichi, inventato da Olimpio seniore della Frigia.

HARPU, *V.* RUNA.

HATAMO, *V.* KABARO.

HIALEMOS. Nomo greco, cantato in onore d'Apollo.

HIERODRAMME (fr.). Oratorio.

HOMOEOPTOTON, significava presso gli antichi Greci una pausa

generale prima di una cadenza, e *homoetakuton* quella che seguiva la medesima.

HOMOPHONIA. Nome greco del Canto eseguito da più voci all'unisono.

HORAE REGULARES. Ore fisse in cui s'eseguiscono ne' conventi e nelle chiese capitolari certi Canti di pratica.

HYDRAULOS, *V.* l'articolo GRECI ANTICHI.

HYMENEON, o EPITALAMION. Canzone nuziale de' Greci antichi.

HYMEOS, o EPIMILLION. Canzone degli antichi molinari greci.

HYMNI SALIARES, *V.* l'articolo ROMANI.

HYPOCRITICOS. Parte dell' antica musica greca, la quale riferivasi alla danza ed alla mimica.

HYPOCHREMA. Canzone a ballo eseguita in onore d'Apollo.

HYPOTHOROS. Canto praticato da' Greci antichi al tempo dell'accoppiamento de' cavalli.

I

IACINTI, erano feste annuali de' Greci antichi, date in onore di Apollo ad Amicla sul territorio lacedemone, nelle quali usavasi il suono di Flauti e di altri strumenti da corda.

IAMBICON. Nome d'un atto o parte principale del pezzo vocale eseguito nelle gare musicali de' giuochi pitici.

IAMBUS, *V.* METRO.

IDEA, s. f. Si chiama nella musica e nelle arti in generale *idea,* ciò che più esattamente dicesi *pensiero.* Che che ne sia, il pensiero o l'idea musicale è ordinariamente un tratto di Canto che si presenta allo spirito del Compositore con tutti gli accessorj che comporta. Risulta da ciò che vi sono molte specie d'idee differenti secondo il genere di effetti, siano semplici o composti, che impiegano. Si distinguono anche le *idee* in *principali* e *secondarie;* le prime sono proprie a far la base o il fondo di una composizione, le altre sono destinate allo sviluppamento dell'idea principale.

Ci vuol dell'arte e dell'esperienza per discernere, se un'idea sia dell'una o dell'altra di queste specie; per riconoscere a qual genere

un' idea sia propria, cioè allo stile serio o stile libero, e per essere in istato di svilupparla dietro le regole di ognuno de' medesimi.

ILLUSIONE, s. f. Volontaria induzione all'errore del senso esterno ed interno, ovvero: apparenza fallace che per la forza con cui agisce su i sensi credesi cosa reale, ad onta che si conosca l'errore de' sensi, come p. e. un carbone ardente, il quale mosso con veloce giro circolare rassembra un circolo di fuoco ec.

Taluni hanno cercato di rendere l'Opera ridicola a motivo delle sue improbabilità madornali, dicendo che non si canta nell'atto d'uccidersi, di litigare ec. Conviene però distinguere la verità d'arte dalla verità di natura. Supposto che l'Opera formi un tutto perfetto riguardo alla poesia, alla musica ed all'esecuzione, non si potrà negarle una verità interna che risulta dalla conseguenza di un lavoro d'arte, il quale dà alla copia una magía che la natura negò all'originale, e diventa per così dire una verità soprannaturale. Non si trovano nella natura Arie misurate nè Canti accompagnati, ma non vi si trovano nemmeno de' versi di Virgilio, nè l'Apollo del Belvedere. Un perfetto lavoro d'arte è un'opera dello spirito umano, ed in tal senso è anche un lavoro di natura, innalzando gli oggetti più comuni ad un più alto significato, ad una maggiore dignità.

Dall' illusione musicale dipende per altro il più grand'effetto dell'arte. Il Compositore vuole e deve illudere, prima degli altri sè stesso, cioè lo spirito colle vive immagini, ed il cuore cogli effetti corrispondenti. E queste immagini, idee, sentimenti debbono, appoggiandosi ad oggetti reali della natura, o riportandosi ad oggetti fittizj, illudere dappoi lo spirito ed il cuore dell'uditore.

IMBOCCATURA, s. f. Parte degli strumenti da fiato che si mette contro le labbra o nella bocca per cavarne i suoni. Ogni strumento da fiato ha la sua particolare imboccatura. Quella della Tromba, del Corno, del Trombone, del Serpentone si assomigliano ad un imbuto. Il Flauto s'intuona in un buco ovale fatto nello stesso strumento; il Flagioletto mediante un becco, il Clarinetto mediante un becco che porta un'ancia; l'Oboe, il Corno inglese, il Fagotto sono muniti di un'ancia per imboccatura.

Siccome la qualità del suono dipende dalla maniera di maneggiare l'imboccatura, così dicesi del tal Cornista, Flautista ec., ch'egli ha una bella imboccatura, allorchè egli cava de' bei suoni dal suo strumento.

IMITAZIONE, s. f. Cicerone dice: » *Omnis motus animi suum*

quendam a natura habet vultum et sonum et gestum ». Se tutti i sentimenti hanno de' tuoni a loro proprj, e se il Compositore può servirsi di questi tuoni per esprimerli, la musica, sebbene limitata nelle sue imitazioni, è ciò non ostante un'arte imitativa, essendochè la natura le presenta i suoi modelli coi mezzi di riprodurli. Aristotele, Rousseau ed altri scrittori hanno adottato tale principio.

Ella è una cosa veramente mirabile che mentre l'imitazione della pittura resta per lo più fredda, quella della musica riscalda l'anima sul momento; e se al pittore non è dato il dipingere delle cose che non si vedono, il Compositore di musica dipingerà le cose che non si sentono, come p. e. la calma della notte, il silenzio, il riposo, gli orrori di un deserto, un ciel sereno ec.; che il pittore rappresenti tutta la natura immersa nel sonno, nondimeno colui che la guarda non dorme. L' effetto della musica va ancora più oltre, risvegliando nell' anima nostra lo stesso sentimento ch' eccita l' oggetto presentato. (*v.* PITTURA MUSICALE).

Oltre l' imitazione della bella natura ve ne ha pur una, la quale consiste nel seguir l' esempio d' altri Compositori, prendendoli per modelli. E qui conviene distinguere l' imitazione *libera* dalla *servile:* l' imitatore servile può essere un uomo di talento, mentre l' imitatore libero ha campo da spiegare il proprio genio.

L' imitazione presa nel senso tecnico, detta anche *Fuga impropria, irregularis*, è l' immediata ripetizione d' una melodia fatta da un' altra voce. Le più usitate sono le seguenti:

1) *Imitazione all' Ottava*, superiore od inferiore (*Imitatio in hyperdiapason, vel hypodiapason*) come p. e. nella Fig. 71.

2) *Imitazione all' unisono* (*Imitatio in unisono, vel Imit. homoptona*), mettendo p. e. la voce grave della Fig. 71 di un'Ottava più alta.

3) *Imitazione alla Quinta*, superiore od inferiore (*I. in hyperdiapente vel hypodiapente*), come nella Fig. 72.

4) *Imitazione alla Quarta*, o superiore od inferiore (*I. in hyperdiatessaron vel hypodiatessaron*), come p. e. nella Fig. 73.

5) *Imitazione alla Terza*, superiore od inferiore (*I. in hyperditonos vel hypoditonos*). Fig. 74.

6) *Imitazione alla Sesta*, superiore od inferiore (*I. in hexacordo superiori vel inferiori*). Fig. 75.

7) *Imitazione alla Seconda*, superiore od inferiore (*I. in secunda superiori vel inferiori*). Fig. 76.

8) *Imitazione alla Settima*, superiore od inferiore (*I. in heptacordo superiori vel inferiori*). Fig. 77.

In queste varie imitazioni la voce susseguente eseguisce la melodia nella stessa guisa della precedente, e si chiama *Imitazione in moto eguale* (*I. aequalis motus;*) ma se l'imitazione si fa in guisa che gl'Intervalli della voce precedente, che erano discendenti, compariscano ora discendenti e viceversa, allora dirassi *Imitazione in moto ineguale* (*I. motus inaequalis*) come p. e. nella Fig. 78. Succede anche, che la melodia prenda nella seconda voce un moto retrogrado, cioè dalla coda al principio, in allora avrà il nome di *Imitazione inversa* (*I. per motum retrogradum, vel I. canorizans*) Fig. 79. Se tale imitazione si fa anche col moto contrario chiamasi *Imitazione contraria* (*I. cancrizans motu contrario*) Fig. 80. Più. Si imitano le melodie o con Note di maggiore o di minor valore; nel primo caso (Fig. 81) dicesi *Imitazione per aumentazione* (*I. per augmentationem*), e nel secondo caso (Fig. 82) *Imitazione per diminuzione* (*I. per diminutionem*). Finalmente l'imitazione può essere in modo che la voce susseguente ripeta la melodia in una parte della battuta opposta alla prima (Fig. 83).

IMITAZIONE CANONICA, o RIGOROSA, LEGATA, RISTRETTA è quella che imita esattamente non solo le figure delle Note, ma anche la successione degl'Intervalli, a differenza dell'imitazione *sciolta* o *metrica* che imita solo le figure delle Note, come p. e. nella Fig. 84.

IMMAGINAZIONE, s. f. *V.* FANTASIA.

IMMUTABILIS, *V.* ACCENTUS ECCLESIASTICI.

IMPARI, adj. *V.* TEMPO.

IMPASTARE, v. a. Impastar i suoni vuol dire combinare ed unirli con una morbida soavità, osservando di seguir esattamente il ritmo, i modi, il canto e le diverse modificazioni di piano e forte, di maniera che il gruppo armonico sembri esser prodotto da una sola voce, o da un solo strumento.

IMPERFECTIO, era nella musica antica la sottrazione della terza parte del valore di una Nota.

IMPROVVISARE, v. n. Comporre ed eseguire *ex tempore* un pezzo di musica vocale o strumentale.

Essendo la musica un linguaggio naturale, perfettamente regolare, e conforme alla nostra organizzazione, egli è più facile d'improvvisare in questo linguaggio che in quello di cui le parole sono di convenzione. Per improvvisare però con successo nella musica, bisogna esser iniziato a fondo nell'arte, e particolarmente in tutte le specie

del Contrappunto, essere padrone assoluto dello strumento su cui si improvvisa, aver inoltre un' anima che s'esalti facilmente ed uno spirito sempre presente, acciò vi sia dell' unità ne' pensieri che compongono un pezzo creato di questa maniera (*v.* anche l'articolo CONTRAPPUNTO ALLA MENTE).

IN BATTERE (*Thesis*). Parte della Battuta, o sia quella in cui il Compositore che dirige batte colla mano (*v.* BATTERE).

INCANTO, s. m. *V.* BELLO.

INCAVALCATURA, s. f. Maniera d'esecuzione sul Cembalo in certi passi che si fanno coll' incavalcare la mano, o sia sovrapporre l'una all' altra.

IN CHIAVE. *V.* gli articoli BEMOLLE, DIESIS.

INCISORE DI NOTE. Colui che fa professione d'incidere la musica. La musica s' incide sopra lastre di stagno o di rame, ed i principali strumenti di cui fà uso l'incisore sono punzoni e bulini. Ognuno di questi punzoni porta alla sua estremità, ed inciso in rilievo, un segno musicale qualunque, come la testa d' una Nota, una Chiave, un Diesis, un Bemolle, un A, un B, un 2, un 3, ec. Il numero de' punzoni è quindi uguale a quello de' caratteri musicali, delle lettere dell' alfabeto e delle cifre.

L'incisore deve prima di tutto leggere il manoscritto del Compositore e percorrerlo semplicemente per segnare col lapis la divisione delle sue pagine, ed aggiustarle in modo che l'esecutore abbia da voltare soltanto il foglio alla fine del pezzo, o durante un silenzio; osservazione che diventa inutile allorchè trattasi di una partitura. Fatta questa prima operazione prende la lastra e stende con una riga di ferro le linee ed i righi, lasciando fra quest' ultimi uno spazio più o meno grande secondo la musica da incidersi. Disegna leggiermente colla punta del bulino le diverse frasi musicali, le divisioni delle misure tali quali dovranno esser disposte su i righi, senza omettere il menomo segno; rispetto alle Note egli si limita di segnare con degli *o* i posti che devono occupare le loro teste.

Terminato questo schizzo l'incisore prende ogni punzone uno dopo l'altro, lo pone giusto sulla linea o sullo spazio, e gli dà l'impronto battendolo sull' opposta estremità con un picciolo martello: egli non abbandona il punzone che tiene sino a che non abbia inciso tutt' i caratteri di sua specie che sono nella pagina; per tal modo batterà successivamente tutte le Chiavi, i Diesis, i Bemolli che devono armarle, tutte le teste nere, tutte le teste bianche, tutte le pause, tutt' i Diesis,

tutti i Bemolli, tutti i Bequadri, tutti i punti, tutti gli *f*, tutti gli *ff*, tutti i *p*, tutti i *pp* ec. Quando la lastra non presenta più nulla a battere col punzone, l'incisore prende il bulino per disegnare le gambe delle Minime e Semiminime, le gambe ed i tagli delle Crome, Semicrome ec., e le altre linee d'unione. Egli si serve di un bulino piano a scarpa per contrassegnare le sbarre che riuniscono un gruppo di Crome o di Semicrome, le riprese, le doppie sbarre e tutti i tratti fortemente pronunciati. Le parole poste sotto la musica vocale s'incidono in appresso cangiando di punzone a misura che si presenta una nuova lettera.

Quando la composizione che si è incisa non ha riuscito, si fa pulire la parte riversa della lastra per inciderla un'altra volta; in tale circostanza si distrugge la prima incisione battendovi sopra, onde prevenire lo sbaglio dello stampatore.

Dopo tutte queste operazioni l'incisore appiana la lastra col martello, la pulisce col brunitojo per levare le asprezze lasciate dal punzone e dal bulino, e la consegna allo stampatore per tirarne le copie. Si prende cura d'indicare gli errori che essa può contenere: l'incisore li corregge, battendo di dietro la Nota od il segno difettoso in modo a scancellar tutto, e pone su tal superficie ripulita il segno, la Nota od il gruppo di Note che il testo manoscritto reclama. Per tal modo col mezzo dell'incisione si possono avere delle edizioni assolutamente esenti di tutta specie d'errori.

INCOMPOSTO, adj. Un Intervallo incomposto, detto anche dagli antichi autori *diasistematico*, è quello che non può risolversi in Intervalli più piccioli, ed il quale non ha altro elemento che sè stesso. Non v'è nel nostro sistema che un solo Intervallo incomposto, vale a dire, il Semituono.

INCONCINNI. *V.* CONCINNI.

INCORDARE, v. a., mettere le corde agli strumenti di suono.

INCORDATURA, s. f. Atto di metter le corde agli strumenti di suono. S'intende pure il complesso di tutte le corde degli strumenti da corda. Qualunque siasi strumento da corda, deve avere un'incordatura proporzionata alla sua grandezza e qualità particolare, essendochè dalla forza della medesima dipende in generale la bellezza del suono, siccome dalla giusta e proporzionata gradazione di tale forza dipende in ispecie un notabile grado d'uguaglianza di tutti i suoni. Incordando delle nuove corde abbiasi riguardo, che siano perfettamente eguali in forza alle precedenti, che per essere divenute false

o rotte si rendettero inutili; diversamente lo strumento acquista a poco a poco un' incordatura poco unita, e una parte della bellezza ed uguaglianza del suono va a perdersi.

INCORRETTO, adj., dicesi di un componimento musicale che pecca contra le regole grammaticali dell' arte.

INCROCIAMENTO delle Parti, chiamasi allorchè una Parte superiore discende più basso della Parte inferiore più vicina, o ascende più alto della Parte superiore.

INDIA (Brevi cenni sulla musica dell'). Il sistema musicale indiano nacque per l' appunto come *dovea* nascere, e come si può immaginarselo senza leggerne le notizie particolari. La coltura dell' Indie tende più ad allargare la fantasia che ad illuminare l' intelletto; quindi gl' Indiani mostrano una particolar inclinazione a simbolizzare e personificare tutto ciò che è spirituale, locchè hanno di comune con tutti gli Orientali che non vivono più nello stato rozzo. Sembra però che gl' Indi vadano a tal riguardo al di là degli altri popoli asiatici, essendo che quelli della vicinanza del Gange, che non sono riformati dal Maomettismo, appartengono alle nazioni più quiete, e si potrebbe dire alle più passive, molli ed effeminate. Non è dunque da stupirsi che essi abbiano un sentimento delicato per la musica; ma non è nemmeno da maravigliarsi, che impediti nella loro coltura dal clima, dalla Religione, dalla costituzione politica, imbarazzassero i primi elementi musicali con tante fantasie, che fu loro difficile il cavarsi fuori da tale circolo magico, anzi vi s' invilupparono sempre più. Per tal guisa i Modi principali della musica furono da essi divisi dietro le stagioni e le divisioni del giorno. Ciascun Modo è uno spirito celeste o grand' *Hervà;* ognuno di questi musici aerei è alleato o maritato con cinque Ninfe o *Rajini*, ed è padre di otto piccioli Genj. Il matrimonio de' grandi *Hervà* produce ciò che i mortali chiamano armònia, e la melodia altro non è che la successione delle generazioni procreate da queste alleanze.

Gl' Indiani considerano originariamente la musica come un dono benefico di una Divinità, siccome gli Egiziani credettero averla ricevuta da Osiride e da Ermete, ed i Greci da Minerva, Apollo, Mercurio. Così la *Vina* o Lira indiana si riputò che venisse immediatamente dal Cielo come dono della Dea Seraswati, e fu dippoi perfezionata da un celebre musico di nome Nared, il quale perciò venne divinizzato. L' affinità ed unione della musica coll' astronomia trovasi particolarmente ne' loro analoghi rapporti fondamentali; quindi la somiglianza

del sistema musicale ed astronomico degl' Indù con quello degli Egiziani e de' Chinesi è tale, che si può conghietturare sulla loro comune origine o sulla tradizione di un popolo all'altro. La forma di governo è una teocrazia sacerdotale, per conseguenza la musica e tutte le altre scienze ed arti stanno circoscritte nelle mani de' Sacerdoti. Quindi è che trovasi la musica nella più stretta unione colla Religione, ed è soggetta a sacre ed immutabili leggi, in modo, che il menomo cangiamento della medesima considerasi come un profanamento del sacro rito.

Altro motivo perchè la musica indiana non possa oltrepassare la sua infanzia è la continua divisione delle varie tribù, di maniera che, come asserisce il Sig. W. Jones, quasi ogni regno ed ogni provincia dell' India ha il suo proprio stile di melodie, come le varie province dell' antica Grecia.

La Scala indiana non va già come quella de' Greci antichi per Tetracordi, ma come la nostra per Ottave. La Fig. 85 ne contiene varie, tratte dal libro *Soma*. Si vede per altro che queste Scale sono difettose, se al dire dello stesso Jones le sole Minime costituiscono i suoni *stabili* ed *immutabili*, e che tutte le altre Note sono da considerarsi come *aggiunte* o *variazioni*, prodotte dal temperamento, o dall'arte del sonatore; quindi la maggior parte delle medesime non contiene altro che cinque o sei suoni stabili, assomigliandosi così all' antica Scala chinese o scozzese, o all' antica Scala enarmonica greca, di cui fa menzione Plutarco, e formando un Pentacordo, colla omissione di due suoni nell' Ottava (Fig. 86). Siffatte Scale semplici possono considerarsi come i primi raggi di un popolo che ama il Canto ma la cui acustica non forma per anche un completo sistema, e gli strumenti del quale sono troppo imperfetti per produrre al di là dei primi suoni della natura. Forse si potrebbe spiegar anche il salto di Terza dell' antica Scala enarmonica greca dall' imperfetta costruzione de' primi strumenti da fiato, lo che sembra confermare il portamento di mano d' alcuni nostri antichi e meno coltivati strumenti da fiato, come p. e. il *Flagioletto*, il *Scialumò* ec. Certo è che il perfezionamento degli strumenti contribuì molto presso tutte le Nazioni al perfezionamento delle Scale ed alle ammigliorate maniere di Canto.

Gl' Indiani non conoscono l' armonia nostra. Le loro varie specie di musica pratica sono i *Rectahs*, *Teranas*, *Tuppahs* e *Raagnies*: i due primi portano l' impronta di un Canto facile e regolare.

Gli strumenti musicali usati dagl' Indiani sono destinati o alla Reli-

gione od ai divertimenti. I più semplici strumenti, de' quali fanno uso i Bramini ne' loro Templi sono il *Song* ed il *Gautha*. Il primo è un buccino in cui eglino soffiano con tutta forza per convocare il popolo, e l'altro, che serve al medesimo oggetto, è un campanello di bronzo ornato di una testa con due ale, che i Bramini fanno risuonare sera e mattina nei vestiboli del Tempio prima d'incominciare i sagrifizj. Talvolta ne' bazari e ne' mercati si ode il buccino, ma allora sono i Fachiri che annunziano con tal segno il loro arrivo.

Uno strumento d'origine indiana e sonato soltanto ne' paesi degli antichi Indù si è il *Capliu* o *Bin*. Desso è composto di due zucche d'ineguale grossezza, secche e troncate di un quarto della loro mole; esse sono congiunte da un lungo tubo di legno, su cui sono tese più corde di filo di cotone ingommate, all'eccezione di due, che sono d'acciajo; le due zucche sono unite al tubo che vi porta i suoni col mezzo di altri pezzi di legno parimenti incavati. Nel rimanente si accorda lo strumento come i nostri da corde: queste però, che ordinariamente sono quattro, non passano sopra un cavalletto. Il *Pennak* non è molto dissimile dal *Bin*.

Il *Tumburà* è uno strumento magnifico carico di dorature, di pitture e di molti altri preziosi ornamenti: esso è un oggetto di lusso, ed i ricchi Indiani lo tengono esposto agli occhi de' forastieri nel miglior luogo della propria abitazione siccome una delle più belle loro suppellettili. La somma cura degli Indiani nell'ornare questo strumento potrebbe far credere ch'essi ne cavino deliziosissimi suoni, eppure si andrebbe errati. Eglino se ne stanno delle ore intere nella medesima posizione, seduti sopra un tappeto od un pezzo di tela bianca, cantando un'aria monotona, e pizzicando di tempo in tempo una delle quattro corde di tale strumento e in ciò consiste tutto il diletto che ne traggono.

Lo strumento chiamato *Sitar* somiglia quasi alla nostra Chitarra, anzi si vuole da alcuni che questa sia d'origine indiana. Il *Saranguy*, che vedesi frequentemente nell'Indostan, ha molta somiglianza col nostro Violoncello, benchè sia più picciolo ed abbia più corde. Questo strumento per la dolcezza de' suoni è il più acconcio ad accompagnar la voce: gl' Indiani se ne servono altresì in tutte le loro danze. Il *Sarinda* è una specie di Violino che appartiene quasi esclusivamente al popolo; i suoni che coll'archetto si cavano da alcune corde di cotone sono conformi alla semplicità dello strumento, che viene fabbricato e sonato a capriccio da rozze persone, ignoranti affatto nella musica. L'*Omerti* fu certamente inventato nell'India, poichè il corpo di

questo strumento è fatto di noce di cocco tagliata per un terzo, e coperto di sopra di una finissima pelle. A questa specie di Timballo si attacca un manico di legno, e vi si tendono da un'estremità all' altra alcune corde. I suoni dell' *Omerti* hanno qualche somiglianza con quelli del *Sarindà* e del *Saranguy*, ma sono più dolci. L' *Urni* consiste in una noce di cocco aperta, cui sta attaccato un bastone di bambù con una sola corda, che si sona con un archetto carico per lo più d' ornamenti.

L'*Hauk* è un enorme Tamburo che non si può sonare senza il permesso del *Semmidar* del distretto, il quale non l'accorda se non in certe feste, e mediante il pagamento di una determinata somma. Nei giorni delle grandi cerimonie esso viene ornato di piume o di crini, locchè ne accresce infinitamente il volume. Un' altra specie di Tamburo, ma più picciolo del precedente è l' *Hula:* si batte colla mano sulla pelle superiore, e sull' inferiore con una bacchetta, e rende un suono muto, che serve d'accompagnamento in ogni genere di musica. Il *Mirdeng* o *Khole*, benchè sia uno strumento generalmente tenuto per sacro, perchè in tutte le feste religiose è sonato dai Fachiri e da altre divote persone, pure anche il popolo se ne serve frequentemente nelle sue allegrie. Consiste in un pezzo di terra cotta, le cui estremità sono coperte da una pelle tesa alla stessa maniera de' nostri Tamburi, eccettuato che la pelle inferiore è più larga, e rende un suono più grave dell' altra. Il *Thobla* è composto di due Tamburi, l' uno di terra e l' altro di legno, ed ambidue sono coperti di pelli, su cui il sonatore batte colle sue dita. Ciascun Timballo dà suoni diversi, la mescolanza de' quali produce una musica passabile. Il *Tikora* è parimente composto di due Tamburi, l' uno più grande dell' altro: il sonatore se ne sta ordinariamente seduto in terra, ma nelle cerimonie pubbliche questo strumento viene portato da cammelli, che formano parte del corteggio. Il *Domp* è un gran Tamburo di forma ottagona, su cui si batte solamente colla mano dritta. Il *Djugo* o *Djumpa* ha un suono particolare: esso è un certo ronzio prodotto dal fregamento che vien fatto col mezzo di un bottone di cordicina posto nell' estremità di una lunga bacchetta, sopra una pelle tesa su di un cilindro di terra cotta. Questo cilindro è composto di due parti che si uniscono, ciascuna delle quali è coperta di una pelle che si può restringere od allentare a piacimento col mezzo di una corda che circonda lo strumento. Il sonatore, mentre con una mano frega la sua lungha bacchetta su d' una pelle, batte al di sopra coll' altra.

Un altro singolarissimo strumento d'origine veramente indiana è il *Surmonglah*, il cui suono è assai dolce ed aggradevole. Il sonatore non fa che toccare colle dita della mano destra o manca de' lunghi bambù fessi nelle due estremità, ed uniti insieme con alcune cordicine che gli attraversano.

Il *Kortal* è uno de' più antichi strumenti degl'Indiani: sembra che essi ne facciano uso nelle cerimonie religiose, poichè molti de' loro antichi idoli sono rappresentati con questo strumento.

Fra gli strumenti da fiato il *Ramsinga* è il più rimarchevole. Esso è una gran Tromba, la quale è composta di quattro tubi di sottilissimo metallo, che entrano gli uni negli altri, e che sono ordinariamente intonacati da una bella vernice rossa: è necessario però che chi lo sona abbia un petto fortissimo onde poterne trarre una varietà di suoni che riescono assai piacevoli quando vengono da lontano. Trovansi dei Fachiri in ispecie che lo sonano eccellentemente. Il *Baunk*, sì per la forma che pel suono, può esser paragonato alla nostra Trombetta; esso è colorito di rosso come il *Ramsinga*. Fra le altre specie di Trombe si distinguono particolarmente il *Buri*, il *Tutare* e il *Combu*. Il *Suranaé* è simile al nostro Clarinetto, ma gl'Indiani lo sonano assai male. Il *Tabri* è la Cornamusa de' nostri pastori. Questo strumento è fatto di un frutto secco votato di dentro per farvi entrare tre tubi di bambù, uno in alto e due al basso: questi ultimi hanno molti buchi, ed il sonatore soffia nel buco superiore e ne modifica i suoni con molta espressione, turando uno o più buchi de' tubi inferiori. Questo strumento è comunissimo sulla costa di Coromandel. Il *Bansy* somiglia perfettamente al nostro Flauto a becco, ma gl'Indiani lo sonano diversamente, poichè invece di porlo fra le labbra per soffiarvi dentro, essi lo mettono nel naso.

Il *Crishma* che s'intuona parimente col naso, somiglia al nostro Flagioletto; esso ha un suono flebile, ed il suo diapason è diviso in Semituoni. Vi sono poi altre specie di Flauti ancora.

Oltre a tutti questi strumenti gl'Indiani e Mongoli si servono ancora nella guerra del *Dole* e del *Tamtam*, specie di Tamburi oblunghi; del *Talan*, o Cimbalo, il quale consiste in due coperchj di metallo che si battono l'uno contro l'altro.

Vi sono nell'Indie de' cantori che girano per le strade, e si fermano alle porte delle case cantando gli amori e le grandiose imprese delle loro Divinità, accompagnando spesse volte i loro Canti col suono di qualche strumento. Vanno vestiti quasi come i Musulmanni, ed hanno

sovente una bisaccia, in cui pongono il riso, le frutta e tutto ciò che vien loro regalato dagli ascoltanti.

I canti delle Bajadere, o ballerine, sono accompagnati colla *Viua*, col *Dole*, e *Tamtam*, con Flauti di varie grandezze, che si chiamano *Nagassaron*, *Carna*, *Otu*, *Bilan*, *Cojel*, *Turti* (specie di Scialumò), *Matalan* e *Tal*. Quest' ultimo indica la battuta ed il ritmo, avendo un suono strillante.

Pei funerali ed annunzj si usa la *Tare*, sorta di Tromba che ha un suono sordo. Una specie di ciarlatani, detti *pandaroni*, sonano anche una sorta di Violino.

Dietro le notizie più recenti trovasi attualmente a Calcutta un teatro, in cui si rappresenta, ogni venerdì, una specie d'Opera, composta di canzoni inglesi, scozzesi ed irlandesi. Fra gli atti si eseguiscono Sinfonie, Concerti ec. L'orchestra è formata di varj Violini, di una Viola, di due Violoncelli (senza Contrabbassi), di due Flauti, due Clarinetti, due Fagotti, due Corni, due Trombe e Timpani.

Si sonano a Calcutta molti Quartetti, particolarmente quelli di Haydn. Il Canto corale viene accompagnato coll' Organo. Il sig. Kuhlau, di nazione alemanna, il quale diede quivi ultimamente un Concerto sul Corno bassetto, venne molto lodato nella Gazzetta di quella città; gli stessi elogj furono pur compartiti ai concerti dati dal suo figlio d'età di nove anni sul Violino, sul Flauto e sul Pianoforte.

A Calcutta vi ha inoltre un negozio di musica del sig. Greenwalters.

INDIGITAMENTA. Pretendono alcuni che questa parola dinotasse presso gli antichi Romani quelle canzoni in cui trovavansi molti nomi degli Dei; altri vogliono che fossero canzoni cantate in onore de' Semi-Dei.

INFIBULATIO, *V* ANKTERIASMOS.

INFIORAMENTI }
INFIORIRE } *V.* ABBELLIMENTI.

INFLUENZA DELLA MUSICA (*). La musica, la cui storia di tutti i tempi offre un'immensa quantità d'esempj della sua prodigiosa influenza sull' incivilimento, su i costumi, sulle passioni, sulle malat-

(*) Varj autori considerano l'influenza della musica, tanto direttamente sull' organo uditorio, quanto indirettamente sul sistema nervoso, come l'influenza de' colori sul nervo ottico, quella degli spiriti volatili sull' organo dell'odorato ec., vale a dire meccanica, e non ammettono un' influenza intellettuale. Alcuni annoverano anzi la musica fra i bisogni fisici dell'uomo e di certi animali, come il mangiare, il bere, il moto, la quiete ec.

tie, e sull'eroismo militare, è un mezzo essenziale della coltura dell'uomo; essa s'associa alla educazione fisica e ginnastica, sviluppando in lui gli organi della voce e aumentando la forza de' polmoni e del petto: all'educazione morale e intellettuale, risvegliando nel suo cuore de' sentimenti di benevolenza e d'amore, e dando alla sua intelligenza più di moto e di vivacità. Compagna fedele dell'uomo, la musica penetra la sua anima d'impressioni profonde, dolci e variate, abbellisce la sua esistenza: favorito dalla fortuna moltiplica i suoi piaceri; infelice, lo consola. La musica allevia il peso delle proprie fatiche, i penosi viaggi de' pellegrini, le disastrose marcie del soldato, e lo spinge intrepido nella battaglia, fa capo delle feste trionfali, e porta a' cieli l'omaggio del vincitore. La musica innalza i riti religiosi ed anima l'allegria delle feste. E quale arte presenta de' piaceri così puri, e lascia nel cuore un'impressione più profonda? Tutti i popoli della Terra cantano, mentre scarso è il numero di quelli che conoscono la poesia e la pittura. Pochi individui della società sono abbastanza favoriti de' doni di fortuna onde poter procurarsi uno strumento di musica, ed imparare a servirsene; ma la sempre liberale natura ha dato all'uomo nella voce e nel Canto il più aggradevole e più ricco strumento. La voce umana può, più di qualunque altro strumento inventato dall'uomo, penetrare nell'anima umana, e scuoterne le fibre più delicate e più occulte.

La musica viene al giorno d'oggi impiegata di molto, particolarmente nella Svizzera e nella Francia, come possente mezzo per addolcire i costumi nell'educazione moderna. La musica vocale ha formato mai sempre una parte essenziale dell'istruzione nel famoso Istituto di Pestalozzi a Yverdun, e ne' due stabilimenti d'educazione di Hofwil, fondati e diretti dal sig. Fellenberg. Quest'ultimo la considera come un mezzo prezioso per eccitare sentimenti religiosi, per addolcire il carattere e le passioni, per metter l'armonia fra i pensieri ed i sentimenti, per fortificare l'amore dell'ordine e del bello, e per animare l'istinto dell'amor patrio. Tutti gli allievi vengono quindi istruiti nella teoria della musica e nel Canto. Essi cantano ora cantici religiosi o morali, ora canzoni patrie. Un simile Istituto esiste anche a Parigi diretto dal sig. Amoros, Spagnuolo di nazione.

L'uomo non è il solo vivente sensibile ai dolci concenti della musica: molti animali, dall'elefante all'insetto, manifestano il piacere che ne provano (*). La musica incoraggisce il cavallo nella guerra. Il

(*) La Gazzetta musicale di Lipsia del 1799, N. 19 e 20, contiene un

cacciatore alletta i cervi col Canto e col Corno, le rene col Flauto, ammansa la ferocia degli orsi colla Zampogna. Il cane impara in pochi giorni le Arie di caccia, molte delle quali hanno un significato particolare, e non le confonde mai. Allettati dalla cantilena del loro condottiere, i muli della Sierra Morena sopportano molto tempo la fame e la fatica. Il canarino ascolta con gran diletto il giro dell' Organino, egli è tutto attenzione, tutto immobile, e non muove pur penna, finchè ci palesa la sua gioja battendo le ali e ripetendo l'Arietta. Il più formidabile de' rettili, il caudisono, si lascia disarmare dagli accenti del Flauto boschereccio.

INGANNO, s. m. *V.* CADENZA.

INGEGNO, s. m. *V.* GENIO.

INGHILTERRA (brevi cenni storici sulla musica dell'). L'Inghilterra figura assai poco fra i paesi musicali; il numero de' suoi Compositori nazionali è così picciolo in paragone di quelli dell' Italia, della Germania e della Francia, che durerà gran fatica a possedere giammai una musica sua propria.

Rilevasi dalla storia musicale che il monaco Agostino, chiamato ordinariamente l'apostolo dell' Inghilterra, vi fu mandato dal Pontefice Gregorio Magno con 40 Missionarj, fra cui vi erano varj cantanti, per convertir la nazione ed introdurvi la musica di Chiesa. Ammesso coi suoi Missionarj all' udienza del Re Etelberto sull'isola Thanet, si avvicinarono in processione cantando delle litanie. Entrati poscia nella città di Cantorbery, cantarono un' altra volta delle litanie e finirono con un *Alleluja*. Fu dunque nel 597 che gl' Inglesi intesero per la prima volta il Canto gregoriano.

Alcuni Pontefici spedirono in appresso varj altri cantanti in Inghilterra, fra i quali l'arcicantore Giovanni si diede nel secolo VII molta premura non solo di ripulire il Canto ecclesiastico da alcuni abusi introdottivi, ma d'istruire altresì il Clero in modo tale che fosse capace d'insegnare tal Canto anche agli altri.

Nello stesso secolo VII visse il Vescovo Acca a Kent, il quale era eccellente cantante, e non avea alcun riguardo di far egli medesimo il precentore nella sua chiesa; anzi egli eseguì un apposito viaggio a Roma per impararvi il Canto romano alla vera sorgente.

Da tutto ciò si vede che si avea molta cura in Inghilterra non solo

lungo articolo sull' effetto che un concerto produsse a Parigi sopra due elefanti. Gretry parla nel suo *Essai sur la musique* dell' influenza della medesima su i ragni.

per avere il Canto romano puro e non alterato, ma anche per propagarlo sempre più. Quindi è che si promulgò fino nel 747 un ordine al Concilio di Cloveshoven di conservarlo inalterato in tutte le chiese ed in tutti i conventi del Regno. Uno de' primi e più importanti promotori di tale Canto fu il Vescovo Benedetto di York, fondatore del convento di Weremouth. Egli medesimo fu cinque volte a Roma, e venne assai bene accolto dal Papa Agatone; in tale occasione acquistò una sì perfetta cognizione de' riti ecclesiastici romani, che potè introdurli senza la menoma alterazione nella sua diocesi. Lo stesso Vescovo fece venire nel 678 nuovi cantanti da Roma, e fece del suo convento una scuola generale di Canto per l' Inghilterra settentrionale.

Alfredo il Grande, il quale regnò alla fine del secolo IX, non fu solo gran Re, gran legislatore, gran guerriero e gran politico, ma altresì un principe molto dotto, fondatore dell' Università di Oxford, ed un eccellente musico. Durante questo secolo la musica venne considerata come parte essenziale dell' educazione.

S. Dunstano, Arcivescovo di Cantorbery, si rendette notabile nel secolo susseguente col suo zelo per la musica di Chiesa e col suo suono sull'Arpa. Varj autori lo credono inventore del Contrappunto, altri credevano come tale un certo Dunstable, il quale visse nella prima metà del secolo XV; ma nell' articolo ARMONIA si dimostrò che non lo fu nè l' uno nè l' altro.

Il Dottor William Hychin fondò sul finire del governo di Giacomo I una cattedra per la musica nell' Università d' Oxford, e l' Inghilterra è il solo paese nell' Europa, ove in quest' arte si viene innalzato alla dignità dottorale. Non ostante un tale istituto, gl' Inglesi stavano sempre e stanno tuttora molto indietro riguardo il numero de' loro Compositori a paragone dell' Italia, della Germania e della Francia.

Tanto sotto il governo del prefato Monarca, quanto sotto quello di Carlo I, i brevi Intermezzi musicali, chiamati *masks* erano un divertimento favorito presso la Corte e la Nobiltà. Siffatti spettacoli venivano rappresentati colle più splendide decorazioni, e la Nobiltà stessa vi recitava bene spesso. Talvolta la Regina Enrichetta, sposa del Re Carlo, sostenne le parti di prima Attrice. Ben Ionson fu generalmente l' autore di questi *masks*, e Harry Lawes fu quegli da cui vennero posti in musica.

Il ristabilimento della monarchia e della dignità vescovile non sembra solo essere stato favorevole alla musica sacra, ma anche alla musica profana; e si può attribuire al diletto che il suono del Violino die-

de al Re Carlo II se questo strumento venne introdotto presso la Corte e nelle case della Nobiltà per le danze ed i divertimenti festivi (*). Questo Monarca arricchì in processo di tempo la sua orchestra con 24 Violini e coi Bassi.

L'Opera in musica divenne nazionale presso gl'Inglesi soltanto al principio del secolo XVIII. L'anno 1710 segnalò una memorabile epoca coll'arrivo a Londra del Compositore sassone Giorgio Federico Händel, il cui lungo soggiorno in quel paese contribuiva tanto a migliorarne il gusto musicale. La nazione inglese gli eresse un monumento nell'abbazia di Westmünster, ove giace sepolto. Cento anni dopo la sua nascita si diede in onor suo una festa musicale nella suddetta abbazia, la quale consisteva in pezzi scelti delle sue composizioni, eseguiti da 1077 individui, cioè: da 514 cantanti e da 563 sonatori, in presenza della Corte e di 4000 uditori. Tutto l'introito montava a 12,850 lire sterline (circa 399,000 lire milanesi), e tale somma enorme è la miglior prova del zelo, con cui i Grandi accorsero da tutti i contorni, onde celebrare gli eminenti meriti di questo Compositore, le cui produzioni si rendettero utili a migliaja di persone.

I Compositori musicali inglesi del secolo XVI in poi sono: William Newark, Sheringham, Edmund Turges, Tutor, Gilbert Banester, Browne, Richard Davy, William Cornysh il minore, Thomas Phelyppes, Robert Fayrfax, Iohn Taverner, Iohn Dygon, Iohn Shephard, Iohn Thorne, Thomas Aug. Arne, Gibbons, Iohn Blow, D. Samuel Arnold, William Bird, Iohn Bull, Giles, Tomkins e suo figlio, Bevin, Child, Batten, Pierson, Laeons, Lawes, Wilson, Hilton, Playford, Humphrey, Turner, Rogers, Purcell, Clarke, Holden, Creyghton, Tucker, Aldrich, Golwin, Weldon, Crofts, Green, Boyce, Nares ec.

Scarsa è la letteratura musicale inglese. Bacone Roger e Walther Odington fiorirono nel secolo XIII. Gli scrittori di musica dal secolo XVI in poi sono: Bacone di Verulamio, Girald, Holder, Flud, Brown (Iohn), Bedford, Stiles, Walker, Hawkins, Burney, Iones, Busbey ed altri.

IN GIÙ. *V.* ARCATA.

IN LEVARE (arsis). Parte della Battuta in cui il Compositore che dirige leva la mano (*v.* BATTERE).

(*) Il concerto del Re Enrico VIII (1530) era composto di Pifferi e di Timpani, e ciò era ancora una musica dolce assai a paragone del concerto che si sonava al tempo di pranzo di sua figlia, l'eroina Elisabetta, il quale componevasi di 12 Trombe, 2 Timpani, Pifferi, Corni e Tamburi.

INNO, s. m. (dalla parola greca ὕμνος), Canto di lode nello stile sublime. Nella Chiesa si usano, oltre il *Te Deum laudamus*, tre Inni, il testo de' quali è preso dal vangelo di S. Luca, cioè: 1) il *Magnificat*, 2) l'*oda di Zaccaria*, e 3) l'*oda di Simeone*.

INNO AMBROSIANO, è il *Te Deum laudamus*, composto da S. Ambrogio, Arcivescovo di Milano nel secolo IV. Quest'Inno si mantiene ancora in uso presso tutta la Cristianità, e si canta in particolari feste di ringraziamento tanto col Canto figurato quanto col solo Canto corale.

Egli è un'opinione erronea che S. Agostino abbia avuta parte alla composizione di tal Inno, nell'occasione che da S. Ambrogio venne battezzato a Milano, mentre non ne abbiamo testimonianza alcuna; e se ciò fosse in fatti così, S. Agostino n'avrebbe certamente parlato nelle sue Opere. Da alcuni si vuole persino composto tal Inno da S. Nicezio, Arcivescovo di Treveri nel 552 . . . . .

INNO MARSIGLIESE, detto pure *Marcia Marsigliese*. Inno composto da certo Rouget de Lisle sul principio dell'ultima rivoluzione francese. Vuolsi che tal Inno producesse sul campo di battaglia il medesimo effetto che l'antica famosa canzone di Rolland. Il nome *marsigliese* proviene da ciò, che i Confederati lo portarono i primi nel 1792 da Marsiglia a Parigi.

INNOCENTEMENTE, adv. Posta tale parola in principio di un pezzo di musica, indica un movimento moderato ed un carattere semplice senza ornamenti.

IN SU. *V.* ARCATA.

INTAVOLATURA, s. f., dinota 1) la totalità de' segni musicali. Fino dai tempi di S. Gregorio Magno, il quale abolì i caratteri della musica greca (*v.* l'articolo A), si usavano una grandissima quantità di varie specie d'Intavolature, particolarmente nei secoli di mezzo, come si può vedere nell'Opera intitolata: *Scriptores eccles. de musica sacra potissimus* dell'Alemanno Martino Gerbert, Principe Abbate di S. Biagio. Anche negli ultimi tempi si ha cercato d'introdurre de' nuovi segni musicali. Così p. e. il maestro di Cappella Schulze scrisse una cantata con cifre, ed il consigliere Horstig pubblicò un almanacco per i cantanti ed organisti, in cui le melodie sono parimente esposte con cifre; altri introdussero certe specie di linee, ma nessuna di queste nuove Intavolature ebbe incontro.

2) Si dà anche il nome d'*Intavolatura* al Basso cifrato. Prima dell'introduzione del medesimo nella Germania vi si usava una specie

di partitura senza rigo, in cui i suoni venivano rappresentati colle prime lettere dell' alfabeto, come lo praticava già S. Gregorio; le lettere majuscole indicavano la prima o più profonda Ottava (incominciando dal *do*), le lettere minuscole la seconda Ottava, le lettere minuscole con una lineetta orizzontale sopra la terza Ottava, con due lineette la quarta ec., come rilevasi dal seguente esempio.

C D E F G A H, c d e f g a h, $\bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{h}$, $\bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{e}}\ \bar{\bar{f}}\ \bar{\bar{g}}\ \bar{\bar{a}}\ \bar{\bar{h}}$ ec.

Oltre a ciò vi erano ancora altri segni per indicare la durata de' suoni. Anche al giorno d' oggi i Tedeschi si servono di queste lettere per esprimere l' estensione di una voce ec. (*v.* l' articolo A).

3) Intavolatura era ancora una maniera di notare con lettere, altre volte in uso per il Liuto, la Tiorba, la Chitarra, il Sistro e la Viola.

4) Si chiama pure Intavolatura la tavola rappresentante uno strumento da fiato con buchi, come il Flauto, Fagotto ec. Da ciascuno di questi buchi partono linee orizzontali, su cui riposano di distanza in distanza gli O pieni e vuoti. Se l' O è pieno, indica che il buco deve essere chiuso; se è vuoto, ciò vuol dire, che il buco dee rimanere aperto per formare tal o tal suono segnato in margine. A motivo però del concorso di varie dita, e talvolta di tutte le dita insieme, che occorre in tali strumenti, l' Intavolatura presenta ancora all' occhio le linee che cadono perpendicolarmente sopra le linee orizzontali. Seguendo quest' altra direzione, e facendo attenzione agli O pieni e vuoti, si perviene a conoscere la quantità di buchi che si devono chiudere od aprire per far un tal Tuono o tal altro.

Si trova l' Intavolatura d' ogni strumento da fiato con buchi, in testa de' Metodi di questi strumenti. Vi si accoppia talvolta una particolare Intavolatura, la quale indica il modo di digitare per certi Trilli, che non si potrebbero eseguire col metodo ordinario.

Non avendo il Corno nè chiavi nè buchi, non si può dare la sua Intavolatura. Si ha nondimeno indicata quella del Trombone, atteso che i Tuoni si ottengono su questo strumento allontanando, o avvicinando più o meno la pompa.

INTELLIGIBILE, adj. Si pretende ben sovente che la buona musica sia quella che è intelligibile a tutti. Se tale pretesa hanno gli idioti, nulla si può contraddire, giacchè si sa quel che piace loro. Ma se tale linguaggio tengono i veri artisti, convien dire che essi dimentichino di non aver potuto tantosto eseguire e capire la maggior parte dei lavori di Haydn, Mozart, Beetoven, che adesso stimano molto, trovandosi sopra un più alto grado di coltura musicale.

La più grande e vera arte del Compositore consiste nell'agire indistintamente su tutti colla verità dell'espressione, mercè i mezzi inesauribili che gli offre la sua arte, e come lo richiede il momento dell'azione. Per tal modo la più artificiosa modulazione posta nel vero suo luogo sarà intelligibile nel pieno suo significato anche all'orecchio meno esperto, non già in quanto alla struttura tecnica (che nulla importa), ma riguardo al momento dell'azione. Se p. e. nel *Don Giovanni* la statua del Commendatore pronunzia il suo terribile *si!* sulla voce fondamentale *mi*, ed il Compositore prende tal Nota come Terza di *do*, e modula in questo Tuono preso da Leporello, nessun idiota nella musica capirà la struttura tecnica di questa transizione, ma tremerà nel suo interno con Leporello; ma nemmeno il più colto musico penserà in quel momento a siffatta transizione, e si troverà nella stessa categoria dell'idiota.

Si approvi dunque il facile ed il piacevole nella musica quando è adattata alla situazione, ma il volerli prendere per sola norma dell'arte, sarebbe limitarla in troppo angusti confini e condannarla alla monotonia. I dilettanti di poesia che amano più di tutto le poesie facili e popolari, una semplice canzone nazionale, non diranno certamente che le poesie del Dante, del Shakespear, del Schiller, del Göthe vagliono poco, perchè non sono intelligibili a tutti. Perciò l'uomo è capace di coltura e non è limitato ad un uniforme cerchio della vita. Infinito è l'impero della natura e dell'arte, e sta sopra ad ogni teoria per la sua inesauribile varietà.

INTENDENTE, s. di 2 g., prendesi comunemente per *conoscitore.*

INTENDENTE DI MUSICA, detto anche *Sopraintendente,* è per lo più un impiego di Corte. Talvolta compete all'Intendente di far le funzioni di direttore di musica.

INTENSITÀ, s. f. *V.* FORZA.

INTENSO, adj., dicesi di un suono assai vibrato.

INTERMEZZO, s. m. Gli antichi Romani rappresentavano spesso fra gli Atti dei loro componimenti teatrali, delle picciole scene, da loro chiamati *Satyri.*

Asserisce Crescimbeni che in una Farsa scritta da Damiano, e stampata nel 1519, vi era in testa d'ogni atto de' versi in ottava rima, che si cantavano al suono della Lira o della Chitarra da una persona detta *Orfeo.* Un'altra volta cantavasi un Madrigale sotto titolo di *Coro,* all'imitazione degli antichi poeti comici, i quali al tempo di Orazio introdussero de' Canti fra gli Atti, in vece de' Cori impiegati da' Greci nelle loro tragedie e commedie.

Ogni Atto nelle antiche commedie italiane avea un argomento o prologo, e talvolta due. Simil pezzo fu sempre recitato o cantato negli antichi Misteri da un *angelo nunzio*.

I piccioli pezzi intitolati: *Intermezzi in musica*, i quali precedevano le Opere, non erano in sul principio che Madrigali o canzonette. Il Tasso ne compose pel suo *Aminta*, e Guarini pel suo *Pastor fido*. Il pubblico s'annojava però ben presto di simili cose senza azione, senza movimento ed incidenti drammatici, e saggiamente si sostituirono ad essi delle scene più animate, piene di carattere, di sentimento e di gajezza.

L'Intermezzo venne rappresentato fra le Opere serie (come al tempo di Metastasio), e fra le commedie, come si usa ancora a Roma, chiamandosi le Opere buffe in due Atti anche *Intermezzi*.

La *Serva padrona* del Pergolese, data a Napoli verso il 1734, è uno de' più celebri Intermezzi che si conoscono.

INTERPUNZIONE, s. f. S'intende nella composizione musicale il modo di distinguere i riposi più o meno perfetti, e di dividere talmente le frasi, che si sentano il loro principio, la loro cadenza, e le loro connessioni più o meno grandi, come appunto ciò accade in un discorso ben proferito.

L'interpunzione è anche il riposo praticato alla metà di ogni versetto de' Salmi, che indicato viene con un asterisco (*). Se poi la prima parte è troppo estesa e prolissa vi ha luogo anche un altro riposo minore detto *punto d' inflessione*, il quale viene indicato da una virgola, che lascia campo a respirare.

INTERVALLO, s. m. Distanza da un suono all'altro, più acuto o più grave. Gl'Intervalli si contano ordinariamente dall'ingiù all'insù, ed il numero del suono più acuto dà il nome all'Intervallo, di modo che p. e. *do sol* sarà una Quinta, essendovi una distanza di cinque suoni. Ma siccome ogni Intervallo può essere qualificato in varj modi, perciò viene determinato dagli epiteti *naturale*, *maggiore*, *minore*, *diminuito* ed *eccedente*. Il nome *naturale* si dà solo a quelle consonanze che contengono una sola specie consonante, come la Quarta, la Quinta e l' Ottava. Cogli epiteti *maggiore* e *minore* si distinguono le varietà delle Terze, Seste, Settime, e Seconde. Ma se in un Intervallo naturale o minore la voce bassa viene accresciuta di un Semituono minore, o si abbassa la voce acuta d'un simil Semituono minore, avrà l'epiteto di *diminuito*. E se in un Intervallo naturale o maggiore la voce grave viene abbassata d' un Semituono minore, oppure la voce acuta accresciuta di tale Semituono, si chiamerà *eccedente*.

Si potrebbero anche immaginare Intervalli doppiamente diminuiti od eccedenti, come p. e. la doppia eccedente Seconda *sol* ♭, *la* ♯ ec.; la loro qualità si spiega però da sè medesima.

Gl' Intervalli più usitati sono i seguenti:

1) La *Prima*, è naturale, ed in allora chiamasi *Unisono*, p. e. *do do* sullo stesso spazio; od eccedente, come *do do* ♯ (nell'articolo PRIMA si troverà perchè l' unisono viene annoverato fra gl' Intervalli).

2) La *Seconda* è maggiore (*do re*), minore (*si do*) ed eccedente (*do re* ♯).

3) La *Terza* è maggiore (*do mi*), minore (*re fa*) e diminuita (*re* ♯ *fa*).

4) La *Quarta* è naturale (*do fa*), diminuita (*do* ♯ *fa*) od eccedente (*fa si*).

5) La *Quinta* è naturale (*do sol*), diminuita (*si fa*) ed eccedente (*do sol* ♯).

6) La *Sesta* è minore (*si sol*), maggiore (*fa re*) ed eccedente (*fa re* ♯).

7) La *Settima* è minore (*sol fa*), maggiore (*do si*) o diminuita (*sol* ♯ *fa*).

8) L'*Ottava* è naturale (*do do*), oppure diminuita (*do* ♯ *do*, *re re* ♭).

Vi sono poi degli altri Intervalli sopra l' Ottava, come: la *Nona*, la *Decima*, l' *Undecima*, e via discorrendo sino alle Ottave duplicate, triplicate ec.

L' Ottava serve di *complemento* a tutti gl' Intervalli che stanno entro i suoi proprj limiti; così p. e. il complemento della Terza *do mi* sarà una Sesta *mi do* ec. Onde saper sul momento nominare gl' Intervalli rivoltati, si mettano i numeri da 1 sino a 8 in ordine rovescio gli uni sotto gli altri, p. e.

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

Risulta da ciò che il Rivolto della Prima dà l' Ottava,
il Rivolto della Seconda dà la Settima,
» » Terza » Sesta,
» » Quarta » Quinta,
» » Quinta » Quarta,
» » Sesta » Terza,
» » Settima » Seconda,
» » Ottava » Unisono.

In questi complementi o Rivolti gl' Intervalli cambiano ancora le loro denominazioni di *maggiore*, *minore*, *eccedente*, e *diminuito*, di

modo che gl'Intervalli maggiori diventano minori, e viceversa i minori diventano maggiori; gl'Intervalli eccedenti diventano diminuiti, e viceversa i diminuiti diventano eccedenti.

Si dividono ordinariamente gl'Intervalli 1) in *consonanti* e *dissonanti* (*v.* gli articoli CONSONANZA E DISSONANZA); 2) in *semplici, raddoppiati, triplicati* ec. Semplici sono quelli che trovansi ne' limiti dell'Ottava, raddoppiati, triplicati ec. quelli che oltrepassano una, due e più Ottave. Per comprendere qual sia di un Intervallo raddoppiato il suo semplice, se ne levino sette tante volte che ci stanno, ciò che rimarrà sarà l'Intervallo semplice. Da tredici sottraete sette, restano sei, ed in tal modo la Terzadecima è una Sesta raddoppiata. Da quindici sottraete due volte sette o quattordici, resta uno; per conseguenza la Quintadecima è un Unisono triplicato, od un'Ottava raddoppiata. All'incontro per raddoppiar un Intervallo semplice qualunque si aggiungono sette, e per triplicarlo quattordici.

Rapporti

	degl' Intervalli semplici,		degl'Interv. raddoppiati,		degl'Interv. triplicati
dell' Ottava	2 : 1	»	4 : 1	»	8 : 1
della Quinta	3 : 2	»	3 : 1	»	6 : 1
» Quarta	4 : 3	»	8 : 3	»	16 : 3
» Terza maggiore	5 : 4	»	5 : 2	»	5 : 1
» Terza minore	6 : 5	»	12 : 5	»	24 : 5
» Sesta maggiore	5 : 3	»	10 : 3	»	20 : 3
» Sesta minore	8 : 5	»	16 : 5	»	32 : 5
» Settima magg.e	15 : 8	»	15 : 4	»	15 : 2
» Settima minore	9 : 5	»	18 : 5	»	36 : 5
del Tuono maggiore	9 : 8	»	9 : 4	»	9 : 2
» Tuono minore	10 : 9	»	20 : 9	»	40 : 9
» Semituono magg.e	16 : 15	»	32 : 15	»	64 : 15
» Semituono min.e	25 : 24	»	25 : 12	»	25 : 6

INTERVALLO COMPOSTO. *V.* COMPOSTO.

INTERVALLO CONSONO, è quello dell'Ottava, della Quinta ec.

INTERVALLO CROMATICO. *V.* GENERE CROMATICO.

INTERVALLO ENARMONICO. *V.* GENERE ENARMONICO.

INTERVALLO INCOMPOSTO, *V.* INCOMPOSTO.

INTERVALLO MASSIMO, MINIMO. *V.* questi ultimi due articoli.

INTERVALLO ORDINARIO, è l'Intervallo competente ad ogni successivo grado.

INTERVALLO RAZIONALE, è quello che si mostra coi numeri in ordine aritmetico come la Quinta pei numeri 3: 2 ec.; *irrazionale*, quello che in modo alcuno non si può descrivere.

INTRODUZIONE, s. f. Pezzo di musica che precede ad uno o più componimenti grandi. Un esempio di quest'ultima abbiamo nelle Opere moderne, in cui il primo numero è composto di varj Tempi e movimenti.

INTROITUS. Versetto della Bibbia che si suole cantare mentre il sacerdote entra all'altare, ed è perciò che nel rito ambrosiano viene detto *ingresso*, poichè cantasi mentre il popolo entra in Chiesa.

Colla parola *introitus* viene determinata anche la composizione musicale fatta su quella specie d'Antifona unita ad un Salmo; composta appositamente per le rispettive feste che si celebrano nella Chiesa cattolica, di modo che ogni festa di qualunque Santo ha il suo *introito* particolare.

INTUONARE, v. a. Entrar nel Tuono, regolandosi sul suono d'uno strumento, o sulla cognizione che si ha dell'ordine de' diversi gradi della Scala; ovvero l'atto di proferire quel grado d'acutezza o di gravità che appartiene al suono, relativamente alla sua Scala, Modo ec. Se ciò viene perfettamente eseguito, allora dicesi che il cantante o sonatore *intuona* bene, ha una perfetta intuonazione, e nel caso contrario *stona*, *distona*.

La Nota che lo strumento propone all'esecutore non è sempre quella ch'egli dee prendere, ma gli serve di punto d'appoggio per giungere alla sua. Per esempio, il Ritornello d'un'Aria o di un Concerto termina in *sol*, l'esecutore calcola facilmente l'Intervallo di Quarta, ed intuona il *do*, come l'orchestra glielo avesse indicato, e via discorrendo. Il cantante però che non conosce esattamente gl'Intervalli colle loro alterazioni, non entrerà mai bene a proposito, e stonerà anche sostenuto dall'orchestra, non sapendo misurare la distanza degl'Intervalli.

Intuonare dicesi pure, quando il sacerdote che celebra il Sacrificio della Messa, il Vespro proferisce cantando le prime od intermedie parole d'un Inno, d'un' Antifona, d'un Salmo ec., e dicesi in allora il celebrante ha intuonato il *Gloria*, il *Domine*, il *Tantum ergo* ec.

INTUONAZIONE, s. f. Proprietà de' suoni, la quale fa sì ch'essi diventino Tuoni, cioè, che differiscano dal grave all'acuto (*v.* l'articolo precedente).

L'intuonazione può essere giusta o falsa, troppo alta o troppo bassa, troppo forte o troppo debole, mancante affatto ovvero tarda, p. e. una canna d'Organo, la cui tacca sia troppo grande e che non intuona, od un Oboe in cui la canna dell'ancia non è abbastanza sottile, per cedere alla leggiera pressione delle labbra, e per conseguenza non intuona sul momento.

Intuonazione indica quel dato suono emesso da uno strumento in cui risiedono i suoni naturali, come dal Corno, o da un Cembalo ben accordato sul *corista,* o dall'Organo, a norma de' quali s'accordano tutti gli altri strumenti, e dicesi p. e. datemi l'intuonazione a quel sonatore che deve proferire quel suono regolatore, il quale è ordinariamente il *la* o il *re.*

Intuonazione chiamasi pure quel picciolo preludio sull'Organo, il quale serve ad indicare il Tuono del pezzo musicale, cui deesi dar esecuzione.

Intuonazione è finalmente una voce colla quale viene indicato il Canto intero del versetto d'un Salmo, o solo il principio. Codeste intuonazioni vengono espresse coi vocaboli *Formulae tonorum, Forme delle otto Salmodie* ec. Vi si distinguono il principio, il mezzo ed il fine colle parole: *sic incipit, sic mediatur, sic finitur.*

INVENTARE, v. a. }
INVENTORE, s. m. } *V.* l'articolo seguente.

INVENZIONE, s. f. Arte o facoltà di trovare delle idee musicali, di creare un nuovo sistema di musica, sia riguardo all'armonia o all'acustica, come pure l'essere il primo autore di qualche strumento ec.

Si potrebbero distinguere due sortà d'invenzione nella composizione musicale: l'invenzione propriamente detta, e quella per imitazione. La prima crea le sue nuove ed originali produzioni, che non somigliano punto a ciò che le ha precedute, e le quali servono di modello a tutto ciò che le segue. Essa è il carattere più distintivo del genio, e spesse volte il Compositore si mostra tale anche nel trattare una idea comune. La seconda consiste nell'approssimarsi, tanto nel disegno quanto nella condotta e ne' modi, a qualche altra produzione già conosciuta. Abbenchè tale invenzione sembri più facile dell'altra, ciò non di meno presenta i suoi scogli e le sue difficoltà: la principale è il pericolo che si corre di cader nel plagio, non avendo a bastanza immaginazione e gusto per arricchire d'accessorj il fondo di cui si è già in possesso. Una felice imitazione può valere quanto la stessa invenzione.

INVERSIONE, s. f. Alcuni autori prendono le parole *Inversione* e

Rivolto come sinonimi; altri intendono sotto il termine *Inversione* quattro diverse maniere di prendere un tratto di melodia in un ordine differente di quello in cui è proposto. 1) Quando le Note che sono ascendenti nel soggetto diventano discendenti, sia all'Ottava, alla Quinta, alla Quarta, alla Seconda, o all' unisono dicesi *Inversione semplice* (Inversio simplex), come nella Fig. 87. 2) Allorchè si procede come nella precedente, ma senza prendere alcuna licenza, ed in modo che i Tuoni corrispondano ai Tuoni, ed i Semituoni ai Semituoni, locchè non ha luogo che nell'inversione alla Settima, alla Terza o alla Sesta maggiore, in allora si chiama *Inversione reale, legata, stretta* (Inv. stricta), come nella Fig. 88. Considerando qui il tema, trovasi che la prima Nota rispetto alla seconda forma una Quarta naturale, la seconda rispetto alla terza Nota una Terza minore, la terza Nota alla quarta una Seconda maggiore. Verificandosi tutto ciò come lo si trova nella Fig. 88 presso *a b c*, l' Inversione sarà esatta; ma se ciò non avviene così esattamente come nella Fig. 87 *a b c d e*, ove invece la Quarta inversa è pur naturale, ma dalla seconda alla terza Nota presso *c d* v'è la distanza di una Terza maggiore invece d' una minore, e dalla terza alla quinta Nota presso *a b d* v'è quella di Seconda minore invece d' una maggiore. 3) Quando tutte le Note prendono un moto retrogrado inclusivamente alla prima ha il nome di *Inversione cancrizzante* (Inv. cancrizans) Fig. 89. E finalmente 4) investendo questa terza specie con moto contrario, chiamasi *Inversione contraria* (Inv. cancrizans contraria) Fig. 90.

Ambidue le ultime Inversioni sono fuor d' uso a motivo del loro Canto zoppo; tanto più s'adoperano le prime due specie, particolarmente nelle Fughe, ma in allora il Compositore deve inventare per prima cosa un tema adattato a siffatte Inversioni.

La parola *Inversione* dinota altresì la trasposizione delle parole del testo in un Canto di lunga condotta, nell'atto che vengono ripetute. Se p. e. il poeta dice » *Il cor di giubilo brillar mi sento*, e nella ripetizione prendesi in ordine inverso: » *Mi sento brillar di giubilo il cor*, tal cangiamento dicesi *Inversione*, lo che può solamente aver luogo, quando le parole siano state cantate prima nell' ordine con cui trovansi nel testo.

INVITATORIUM. Nome dell'Antifona colla quale si risponde nella Chiesa romana al salmo: *Venite exultemus.*

IO BACHUS. Canzone in onore di Bacco, che gli antichi cantavano nelle feste e ne' sagrifizj in onore di questa divinità ed in cui si ripetevano sovente le parole *Io* e *Bachus.*

IONIO, adj. *V.* gli articoli GRECI ANTICHI e MODO.

IPOCHREMA. Canzone a ballo eseguita anticamente in onore di Apollo.

IRLANDA (brevi cenni storici sull'antica musica dell'). Il gusto musicale sembrava innato ne' primi abitanti di quest'isola, e si perfezionava coi progressi della civile società. L'antica istituzione de' Bardi l'introdusse dapprima, ma lo studio della musica non restò per molto tempo esclusivo a quest'Ordine. Ogni eroe ed ogni zitella imparava a sonar l'Arpa molto tempo prima che le utili arti fossero conosciute in quella regione. In certe feste pubbliche solevasi far passare in giro tale strumento da mano in mano, e tutti cantavano accompagnandosi.

Varj autori irlandesi parlano molto dell'effetto della musica antica della loro nazione, e Walther nelle sue *Memorie storiche su i Bardi irlandesi*, dice a tal uopo, che essa si distingueva » *con una dolcezza insinuante che va al cuore, e vi produce un piacere estatico che fa vibrare tutte le fibre, risveglia la sensibilità, e agita o tranquillizza l'anima. Tale musica non manca mai il suo effetto, volendo eccitare qualunque sia passione: essa è la voce della natura, e sarà sempre intesa* ».

Varj pezzi di questa musica sono però giunti fino a noi, e bisogna forse essere Irlandese per sentirne tutto l'incanto. Pare che il più antico de' medesimi sia il *ceanan*, o come si chiama comunemente *irish cry* (grido irlandese). Si pretende ch' egli non ammetta un Basso, lo che farebbe ridere non solo un Valotti, un Ab. Vogler, ma anche altri armonisti ad essi inferiori.

Gli antichi Irlandesi, come pure gli antichi Scozzesi coltivavano tre sorta di musica, corrispondenti a tre Modi greci, e loro davano i seguenti nomi singolari *gollttraidheacht, geantraidheacht* e *suanttraidheacht*. L'uno era proprio alle feste pubbliche, l'altro a circostanze dolorose, ed il terzo a preparare l'anima al riposo, ed a sostenere le pene de' travagli. In tutti i concerti, dice il sig. O'Conor, il Canto veniva accompagnato dalla musica strumentale, e l'Oda cantata era adattata invariabilmente alle tre specie di musica eroica, dolorosa, e calmante.

Fra gli strumenti di cui gl'Irlandesi si valsero con felice successo, l'Arpa merita il primo posto. Eglino ne aveano quattro specie: 1) il *Clear-seach*, detto comunemente *Arpa irlandese*, è d'un'antichità tanto remota in quel paese, che sembra esservi nata, od almeno esservi stata in uso lungo tempo prima di quello che lo fosse presso la

maggior parte delle altre nazioni occidentali. 2) Il *Keirnine*, o Arpa picciola che si crede avesse da 50 a 60 corde, poste sopra due ponticelli, le quali si sonavano con ambe le mani. 3) Il *Cionas-cruil* avea soltanto 10 corde, e si sonava con un plettro, specie di ditale puntuto che si metteva al dito, pizzicandone le corde; alcuni credono che somigliasse al Δ greco. 4) Il *Creamthine cruit* avea 6 corde sostenute da un ponticello, dalle quali si traeva il suono col pollice. Gl'Irlandesi considerano tale strumento come il padre del Violino.

Gli antichi Irlandesi aveano altresì la Cornamusa, ed una specie di Corno da loro usato nelle cerimonie religiose. Le cinque o sei specie delle loro Trombe erano: 1) lo *Stuic* o *Stoc* con un bocchino largo; esso serviva come Tromba marina sull'alto delle torri per radunare le assemblee, proclamare le feste pubbliche ec. 2) Il *Corno* colle sue diverse subdivisioni, era una Tromba di caccia e di battaglia, ed avea una semplice forma. 3) Il *Dudag* era, secondo Burney, una specie di Clarino o Tromba acuta, chiamata da' latini *lituus*, in uso per la cavalleria. 4) Il *Gall-trompa*, o Tromba gallica, che gl'Irlandesi hanno avuto dagl'Inglesi, appartiene a' tempi posteriori. Dagli Scozzesi ebbero il *Blaosg*, o Conca marina, strumento guerriero, che i Romani chiamavano *Buccina*, e che questi ultimi lasciarono nella Scozia nell'incontro di aver invasa quella Provincia.

Il *Cibbual* o *Corabas* era una specie di Cimbalo composto di varie picciole piastre di rame, o linguette di legno, legate con una coreggia che si teneva con una mano e si batteva coll'altra. Gl'Irlandesi se ne servivano ne' cori, nelle feste, ne' funerali, ed in altre pubbliche occasioni.

Aveano inoltre il *Readan* e *Fideog*, specie di Flauti di una costruzione semplice, e di suono assai dolce.

Si sono scoperte delle traccie che fanno supporre, aver sussistito un collegio di coristi fra gli antichi Irlandesi. È probabile che vi fossero altre volte varj di questi seminarj musicali nel Regno, e che equivalessero a' differenti collegj de' Bardi. Vi si imparavano i varj generi di musica mediante un circolo musicale, detto *draï acht*, distinto dal circolo prosodiaco, che chiamavasi *ogham*.

Fra i Canti nazionali, gl'Irlandesi amano particolarmente il loro Canto militare, detto *pharroh*. Tale canzone, come quella di Rollando presso i Francesi, celebrava le azioni d'un antico eroe, chiamato *Pharroh*, o *Pharrogh*, specie di gigante, del quale piace al popolo di raccontare cose meravigliose.

Ormai tutti questi antichi Canti irlandesi, tanto celebrati, sono caduti in discredito, e gl' Irlandesi seguono presentemente il gusto musicale degl' Inglesi e delle altre nazioni.

ISTRUMENTALE, adj., ciò che ha rapporto agli strumenti, che si ottiene col mezzo degli strumenti. Dicesi: *stile istrumentale*, *musica istrumentale*, *Parte istrumentale*, *accademia istrumentale.*

Del *Canto istrumentale* parlasi nell' articolo CANTO.

ISTRUMENTARE, v. a. Aggiungere ad una Parte cantante, o ad altra idea, pensiero musicale, quegli strumenti, che il Compositore estima convenienti per accompagnare, sostenere, rinforzare o adornare la principale cantilena.

L' istrumentazione può prendere quindi qualunque siasi carattere analogo al sentimento, che il Compositore si è prefisso d' esprimere.

L' istrumentazione è il mezzo più atto alle pitture musicali. Non è qui il luogo di esporre e di dare degli avvertimenti intorno al modo d' istrumentare; ciò appartiene alla dottrina della composizione musicale, ma certo è che l' arte d' istrumentare è oggigiorno uno de' punti più essenziali.

ISTRUMENTAZIONE, s. f. Atto d' istrumentare. *V.* l'articolo precedente.

ISTRUMENTI DI RINFORZO. *V.* RINFORZO.

ISTRUMENTISTA, s. di 2 g. Persona che professa l' arte del suono di uno o più strumenti.

ISTRUMENTO (musicale). Corpo artificiale, il quale può rendere e variare i suoni ad imitazione della voce umana. Si rendono i suoni su gli strumenti col mezzo delle vibrazioni delle corde o di certi corpi elastici, ovvero mediante la collisione dell' aria introdotta ne' tubi.

Gli strumenti possono dividersi in varie maniere:

1) Per rispetto all' età in *antichi* e *moderni.* Fra gli strumenti antichi annoveransi quelli degli antichi Egiziani, Ebrei, Greci e Romani. Si considerano anche come strumenti antichi quelli di un' epoca posteriore assai che sono però fuor d' uso, come p. e. la Ribeca, il Liuto, la Viola da gamba, e tanti altri di cui fa parola questo Dizionario. Gli strumenti moderni sono quelli che si usano attualmente.

2) Rispetto alle parti principali in cui dividesi ordinariamente la Terra: *europei*, *asiatici* ec.; questi dividonsi di nuovo secondo che ogni nazione ha i suoi proprj in *chinesi*, *moreschi*, *turchi*, *russi* ec., e che perciò *istrumenti nazionali* vengono appellati.

3) La divisione più generale che si fa degli strumenti è quella di stru-

menti *da arco* e *da fiato* (e questi si distinguono di nuovo in quelli *di legno, di metallo, con buchi* e *senza buchi*); *da percossa*, come i Timpani; *da tasto* come il Cembalo; *da tasto* e *da fiato*, come l'Organo; *da pizzico* (l'Arpa, la Chitarra, il Mandolino), ai quali si potrebbero anche aggiungere gli strumenti *da fregamento*, come p. e. l'Armonica, l'Eufono.

Si dà anche il nome di *strumenti crustici* (da κρυστικὸς, battente) a quelli in cui si fa risonare il corpo sonoro mediante un colpo, p. e. i Timpani, la Campana, il Cembalo ec. Perciò nè il Cembalo da arco, nè l'Organo possono considerarsi come strumenti crustici da tasto.

Si distinguono inoltre gli strumenti in *istrumenti mobili*, da cui escono i diversi suoni mediante l'opera di chi maneggia lo strumento, p. e. il Violino, l'Oboe ec. a differenza degli *strumenti stabili* in cui s'eseguiscono meccanicamente i suoni già stabiliti dall'accordatore, come p. e. il Pianoforte, l'Organo.

Costruzione degli strumenti da arco.

Gli strumenti da arco, come il Contrabbasso o Violone, il Violoncello, le varie specie di Viole, il Violino si somigliano tutti riguardo alla loro struttura. Le loro parti costitutive sono: un *coperchio* ed un *fondo* d'uguale grandezza, ambidue uniti con *fascie* e *controfascie*; un *manico* col *riccio* in cui trovansi i *bischeri* ai quali s'attaccano le corde, che vanno distese sopra la *tastatura* del manico sino alla parte inferiore dello strumento, ove vengono attaccate mediante un gruppetto ne' buchi della *cordiera*, e riposano quindi nella metà del coperchio circa sopra un pezzettino di legno provvisto di due gambe, detto *ponticello*. Entro del corpo dello strumento trovasi sotto la gamba del ponticello, su cui riposa la corda più debole, un bastoncino di legno ritto in piede, detto *anima*. Alla parte opposta è incollato al di dentro del coperchio un pezzettino di legno lungo, ma stretto e tondato, detto *catena*, per resistere alla pressione delle corde da questo lato. Vi sono poi i *zocchetti*, uno de' quali è collocato alla parte superiore ov'è posto il manico, e l'altro ove s'attaccano le corde; altri quattro laterali ve ne sono ove si formano le punte che vengono a rappresentare un *C*, alla cui vicinanza trovansi sul coperchio gli *ff*, uno rimpetto all'altro.

Brevi cenni acustici su gli strumenti da fiato.

Si chiamano strumenti da fiato quelli, in cui la colonna d'aria contenuta nel tubo dello strumento forma il corpo sonoro. Tutti gli strumenti da fiato in generale hanno un tubo, in cui il suono nasce dalla colonna d'aria messa in vibrazione da una massa aerea che vi penetra, lo che si fa ora mediante l'imboccatura a guisa delle canne d'Organo, che si possono chiamare *strumenti labiali*, ora colle labbra, come p. e. il Flauto, ora con imboccature provviste di ancie o linguette, e che dirsi possono *strumenti linguali*, come p. e. l'Oboe, il Clarinetto, il Fagotto ec., e finalmente con una imboccatura in forma di *bocchino*, cui appartengono gli strumenti da fiato di metallo, come la Tromba, il Trombone, il Corno ec.

Le vibrazioni della colonna d'aria entro il tubo sono in generale di maggiore o minore celerità, e per conseguenza il suono sarà or grave or acuto, secondo la maggior o minor lunghezza del tubo da una estremità all'altra. Perciò un tubo che ha la metà della lunghezza d'un altro darà, supposte tutte le altre circostanze uguali, l'Ottava alta di quest'ultimo. Poco o nulla influisce il diametro del tubo sull'acutezza o gravità del suono, ma bensì l'apertura inferiore; se questa è larga, il suono sarà un po' più acuto di quello che dovrebbe essere dietro la lunghezza del tubo, e inoltre più chiaro e più forte; nel caso opposto sarà più grave, e nello stesso tempo più dolce e più debole (su tale principio sono fondati i così detti Tuoni stoppati o socchiusi ne' Corni, e, come vedrassi in appresso, una gran parte degli strumenti da fiato; così pure diventa più grave il suono sul Flauto più che si copre l'imboccatura col labbro). Allorchè si chiude affatto l'inferiore apertura di un tubo, in modo che la colonna d'aria contenutavi non venga in contatto coll'aria libera, il suono diventa d'un' Ottava più grave di quello che sortendo da un tubo tutto aperto, come p. e. una canna d'Organo chiusa. Ciò non ha però luogo negli altri strumenti da fiato, essendochè p. e. nella Tromba, in cui si chiude l'apertura superiore colla bocca, volendo anche chiudere l'apertura inferiore, non produrebbe suono veruno.

Il più grave de' suoni d'un tubo dicesi *suono fondamentale*, il quale viene prodotto con un colpo di vento debolissimo, ed accresciuto od abbassato di qualche cosa (siccome tutti gli altri) cacciandolo più o men forte; sforzandolo poi decisamente, nascono in vece del suono fondamentale altri suoni più acuti, detti, *suoni armonici*, ovvero *suo-*

ni acustici accessorj. La ragione principale di tutto ciò consiste o nella violenza maggiore, e per conseguenza nella maggior velocità dell' aria penetrante, da cui nascono le vibrazioni più celeri dell' aria contenuta entro il tubo, ovvero nella maggior finezza e sottigliezza dell' aria. Perciò un principiante di Flauto produrrà i suoni acuti con stento e strillanti, rinforzando solo l' aria senza saperla rendere sottile abbastanza, mentre il buon sonatore farà sortire i suoni più acuti senza stento; e così viceversa saprà intuonare anche i suoni gravi con maggior forza, mentre il principiante vi riuscirà solo con un fiato snervato. Della stessa guisa le ancie dell' Oboe, del Clarinetto e del Fagotto si stringono di più colle labbra, onde farne sortire i suoni più acuti; così del pari i sonatori di Tromba e di Corno chiudono le labbra più strettamente, intuonando i suoni più acuti, ed il primo Corno ha un *bocchino* più stretto del secondo, come lo ha più largo il sonatore di Trombone di Basso e di Serpentone del sonatore di Tromba.

Tutti i suoni armonici che un tubo aperto (all' estremità bassa) produce col fiato più forte sono come è noto: il suono, il quale è di un' Ottava più alto del suono fondamentale; la sua Quinta, che nasce da un fiato più forte ancora, e via discorrendo, come lo indica la Fig. 91. Tutti questi suoni non si possono però intuonare senza un ajuto esterno, di cui si parlerà in appresso, come pure delle lacune maggiori e minori di questa Scala. Conviene inoltre sapere che il *si* ♭ non è veramente il *si* ♭, ma notabilmente più basso, e che il *fa* n.° 10 è un po' più alto, quasi come *fa* ♯; per tale ragione il sonatore di Tromba, se non è bravo assai, non l' intuonerà mai perfettamente.

I suoni armonici non si trovano solo nella Tromba e nel Corno, come dagli autori generalmente si osserva, ma bensì in tutti gli strumenti da fiato, come si può esperimentarlo sul Flauto, chiudendo tutti i buchi, si sentirà non solo il *re* basso, ma anche i suoni accessorj; così pure sul Fagotto, intuonando i suoni bassi *si* ♭, *do*, *re*, *mi* ♭, *mi*, *fa*, *sol* ec.

Quattro sono i mezzi onde aumentar si possa la ricchezza de' suoni di un tubo: 1) *il fiato più forte o più debole*, è il mezzo più limitato e più imperfetto di tutti; con esso si può per altro cacciar il *sol* basso del Corno al *sol* ♯ o *la* ♭, e si perviene sul Flauto, che va solo sino al *re* Chiave di Violino sotto le righe, ad intuonare anche il *do* ♯ o *do* più basso ancora. 2) I così detti *Tuoni stoppati*, mezzo un po' più efficace, il quale consiste nello stringere colla mano l' apertura inferiore

del tubo, come p. e. nel Corno, e talvolta anche nella Tromba. Ma anche tal mezzo è limitato, non potendo abbassare il suono che di un sol grado diatonico, oltre a che tali suoni prodotti *colla mano* sono deboli e sordi. 3) *L'allungare e raccorciare il tubo* a guisa di canocchiale, come p. e. nel Trombone. Questo mezzo più efficace degli altri fa sì, che intuonar si può la Scala diatonico-cromatica senza lacuna. In fondo il Trombone Basso non è altro che una Tromba in *Bfa*, colla differenza però che tanto il suo tubo quanto il suo *bocchino* sono un po' più larghi di quelli della Tromba. Per riempir quindi le lacune fra i suoni del medesimo, e poter sonare tutta la Scala diatonico-cromatica si trovò l'espediente di allungare o raccorciare i suoi tubi mediante l'introduzione de' medesimi in una pompa a due branche. Allungando dunque il tubo p. e. circa tre dita, tutto lo strumento diventa subito di un Semituono più basso, e la Tromba di *Bfa* si cangia in Tromba d'*Alamire*, ed invece che lo strumento intuonava prima *si* ♭, *fa*, *si* ♭, *re*, intuona ora *la*, *mi*, *la*, *do* ♯. Allungando il tubo di più ancora, si avrà la posizione in *la* ♭, come lo accenna la Fig. 92, nella quale trovansi disposte in ordine tutte le posizioni del Trombone. Per tal modo questo strumento intuona tutta la Scala dal *mi* Chiave di Basso sotto le righe al *re* sopra le righe, e più oltre ancora, compresi anche i Semituoni; anzi varj suoni possono prodursi in due modi, essendo compresi in due posizioni, come rilevasi nella stessa Fig. 92 dai due *mi* e *fa* ec., dal *la* ♭ e *sol* ♯, dal *si* ♭ e *la* ♯, dai tre *re* ec. Lo stesso dicasi de' Tromboni Tenore, Alto, e Soprano (che hanno un *bocchino* più stretto con un simile diametro del tubo, e l'ultimo de' quali viene usato raramente). 4) I *buchi*. Siccome il mezzo indicato or ora sotto il n.° 3 ha l'inconveniente di non essere atto ad eseguire de' passi di movimento celere, perciò si cercò di rimediarvi negli altri strumenti co' buchi. L'acutezza del suono di un tubo corrisponde, come è noto, alla lunghezza di ambe le sue estremità, incominciando dal sito ove s'intuona all' altra apertura. Forando dunque p. e. nel mezzo di un tubo A-B, lungo circa due piedi, un buco *b* di convenevole larghezza,

A *b* B

la sua colonna d'aria troverà tosto il contatto coll'aria esterna alla metà del tubo, lo che produce lo stesso effetto come se fosse tagliato in mezzo ed avesse le sola metà della sua primiera lunghezza, giacchè questo buco aperto vale altrettanto quanto la sua apertura infe-

riore. Presa per base questa massima, gli altri buchi posti in varie distanze dello strumento faranno una cosa consimile del Trombone, essendochè coll' aprire o chiudere i buchi si allunga e si raccorcia il tubo; formando quindi p. e. nel Flauto varie posizioni simili a quelle del Trombone (Fig. 93), se ne svilupperà tutta la Scala, e varj suoni potranno anco intuonarsi doppiamente come nell'anzidetto strumento.

Siccome però i buchi de' nostri strumenti da fiato hanno un diametro più stretto dell'apertura inferiore, così il calcolo fatto poc' anzi non è applicabile ai medesimi; e la parte b-B al di sotto del buco (che si suppone tagliato via e come non esistente, eppure sussiste) manifesta nondimeno la sua influenza sulla parte superiore, di modo che ogni suono che esce da tal buco picciolo produce lo stesso effetto del tuono socchiuso sul Corno da caccia, e per conseguenza è più grave di quello che sarebbe dietro la lunghezza della colonna d'aria A-b. Un esempio luminoso di quanto sia decisiva la grandezza del buco, ci presenta il Clarinetto. In esso trovasi il buco *sol* o *re* del picciol dito della mano dritta più alto del buco della chiave di *sol* ♯ o *re* ♯; ma quello è molto più picciolo di questo: chiudendo quindi il buco minore di *sol*, ed aprendo il buco maggiore della chiave di *sol* ♯, ne escirà il suono di *sol*, come se il primo fosse aperto, e la chiave chiusa.

Siffatti suoni che escono dai piccioli buchi, non solo sono più gravi, ma anche più deboli e più ottusi degli altri. Riguardo alla gravità del suono si ha trovato espediente a far sì, che i buchi tutti siano praticati altrettanto più vicino all'apertura superiore, quanto più occorre di supplire al loro picciolo diametro. Per togliere poi la debolezza ed ottusità del suono, che da tale buco stretto risulta, non si sono ancora trovati opportuni rimedj. La debolezza di questi suoni dimostrasi più chiaramente nel *mi* Chiave di Violino prima riga o quarto spazio del Flauto, e nel *la* del Basso primo spazio o quinta riga del Fagotto, per la gran strettezza del buco *mi* o *la* posto troppo alto. Per levare siffatto inconveniente, almeno in questi due strumenti, converrebbe dare ad ogni buco il suo posto convenevole con un diametro così grande, che la porzione inferiore del tubo non avesse più influenza alcuna sul resto: chiavi aperte, e tali che in vece di aprirsi mediante la pressione del dito all' opposto si chiudessero, potrebbero essere utili a tal uopo.

Si è detto sopra che l' estensione della Scala negli strumenti da fiato a buchi nasce dietro i medesimi principj esposti pel Trombone; calcolando però anche il suono fondamentale in questi strumenti da fiato a buchi, vi occorreranno per lo meno undici buchi, per riempire

la lacuna dell' Ottava compresa fra i limiti del suono fondamentale ed il suo primo suono accessorio, come p. e. nel Flauto dal *re* Chiave di Violino sotto le righe al *re* quarta riga, nel Clarinetto dal *mi* Chiave di Basso terzo spazio al *mi* Chiave di Violino prima riga, nel Fagotto dal *si* ♭ Chiave di Basso sotto le righe al *si* ♭ seconda riga; ma le dieci dita della mano, di cui una o più sono occupate a tenere lo strumento, non bastano a far giocare tanti buchi. Onde ripiegare a tale mancanza si trovarono varie specie di chiavi, tanto chiuse che aperte; e quindi si fabbricò p. e. il Flauto con sei buchi aperti per le sei dita colle chiavi di *re* #, *fa sol* #, *si* ♭, e *do* Chiave di Violino terzo spazio, con chiave e senza; così l' Oboe coi medesimi buchi e chiavi oltre al *do* e *do* # Chiave di Violino sotto le righe; il Clarinetto colle nuove chiavi per il *si* ♭, *do* #, *re* # e *fa*, e, volendo, anche per il *sol* #; il Fagottò colle nuove chiavi di *si* ♭, *do* # e *re* # Chiave di Basso ec.

A malgrado di tutti questi perfezionamenti nei moderni strumenti da fiato a buchi, il loro maneggio è non di rado assai difficoltoso, mentre nasce necessariamente il caso, che con un sol dito debbasi operare sopra due buchi, coprendo l' uno immediatamente colla punta del dito, e l' altro con una chiave. Simile salto col medesimo dito, ora dalla gamba della chiave sul buco, ed ora da questo sulla gamba della chiave, ha inoltre l' inconveniente di rendere impossibile la legatura di due suoni senza far nel medesimo tempo sentir un suono di mezzo. Così p. e. è impossibile di legar insieme sul Flauto i suoni *re* Chiave di Violino sotto le righe col *fa* primo spazio, o il *mi* ♭ col medesimo *fa* (volendo prendere tale *fa* colla chiave di *fa* del picciolo dito della mano dritta) senza che si senta anche il suono *mi*. Scabrose ed incerte sono pure sull' Oboe le legature di *do* Chiave di Violino sotto le righe col *mi* ♭ prima riga, il *re* sotto le righe col *fa* primo spazio ec.; sul Clarinetto il *fa* primo spazio col *la* ♭, il *fa* # col *sol* #, il *mi* col *sol* # e *fa* #, il *do* terzo spazio col *mi* ♭, il *do* # col *re* #, il *si* col *do* # ec.; sul Fagotto tutte le legature del suono di *si* ♭ Chiave di Basso seconda riga (preso con una chiave del picciol dito della mano dritta) con qualunque suono più basso del *la* e viceversa, ed ogni legatura del suono *fa* # sotto le righe con un altro più profondo del *fa*, e viceversa. Si possono, volendo, correggere tali imperfezioni mediante l' applicazione d' una chiave con doppie gambe, di modo che un dito fosse già occupato, un altro inoperoso potrebbe essergli d' ajuto, ovvero mediante un portamento di mano differente; così p. e. volendo legare sul Flauto il *re* col *fa* non si prenderà il *fa* colla chiave, ma colla così detta *forca*, come sul Flauto senza chiave di *fa*.

Che differenza fra gli strumenti musicali nel loro carattere, nella loro espressione, estensione, forza e soavità! L'organo della voce umana, chiamato anch'esso strumento, è però il più bel mezzo d'esecuzione che la musica possegga. Gli strumenti subordinatigli somigliano per così dire agli schiavi che precedono o seguono il loro padrone, mentre sul teatro si fanno sentire soltanto, o per annunziare il Cantante o per servirgli di corteggio. Ad onta però che il semplice Canto umano abbia la maggior influenza su di noi, il suo solo e continuato uso stanca la nostra attenzione, ed alla lungha ci diventa stucchevole. Ciò dicasi pure di una continuata musica di soli strumenti da fiato con suoni dolci, come p. e. del Flauto, Clarinetto, Corno inglese ec., sebbene in minor grado della voce umana. Gli strumenti da corda, e fra questi specialmente il Violino, ci stancano meno di tutti. La varietà degli strumenti in generale, e l'alternativa della voce umana con questi sono quindi altrettanto necessarie alla musica, quanto la mistione delle consonanze colle dissonanze.

Il Quartetto degli strumenti da corda è il fondamento, su cui riposa ogni musica drammatica. Esso è composto del primo e secondo Violino, della Viola e del Contrabbasso, la cui parte viene eseguita generalmente dal Violoncello. Gli strumenti da fiato impiegati con arte nell'orchestra, e facendosi sentire per intervalli, gettano de' fiori nel discorso, coloriscono i *motivi* con soavità, rendono più possente l'armonia col rinforzar la Nota buona, e variano gli oggetti coi loro accenti patetici, o faceti scherzetti.

ITALIA (brevi cenni storici musicali sull'). Fino dai tempi di San Gregorio Magno l'Italia era la fonte della musica. Guido d'Arezzo, monaco benedettino, chiamò a sè l'attenzione generale nel secolo XI. Egli raccolse i precetti di musica de' suoi predecessori e contemporanei, poco diffusi in allora, ne formò un corpo di dottrina, introducendo altresì un nuovo metodo nella sua scuola di Canto, e si applicò sopra tutto della lettura musicale. Tale nuovo metodo venne da lui medesimo propagato in varie province della Germania, e fu ben presto adottato anche in Francia (*).

Sembra però che le terribili guerre, di cui l'Italia fu il teatro nei bassi tempi, vi abbiano estinto le arti e particolarmente la musica. Diffatti vediamo che ne' secoli XIII, XIV e XV, abbenchè illustrati

(*) Varie sono le invenzioni attribuite dagli autori a Guido; ma il Forkel nella sua *Storia della musica*, t. II, p. 270-286, dimostra il contrario, tenendosi per lo più alle stesse Opere di Guido.

da' lavori di Marchetti, di Prosdocimo Beldermando, ambidue di Padova, di Franchino Gaffurio di Lodi, di Gio. Spatario di Bologna e di alcuni altri; e malgrado la pubblica scuola di musica eretta nel 1483 a Milano dal Duca Lodovico Sforza (*); ciò non di meno i progressi più importanti della musica, sono dovuti in que' tempi alle nazioni estere, e segnatamente a' Fiaminghi. Questi formavano già una scuola loro particolare nel secolo XIV, e sebbene distrutta anch' essa dalle guerre succedute al termine del secolo XVI, ciò non ostante diede nascita a tutte le altre scuole musicali europee, e può considerarsi come il tronco delle medesime. In quell' epoca le Cappelle del Papa e delle Corti italiane erano piene di cantori fiaminghi e picardi; per tutta l' Italia, e per conseguenza anche a Roma, cantavasi la musica di Compositori fiaminghi e francesi. In allora v' era una tale uniformità nella musica di tutte le nazioni europee, che formava una sola scuola. Finalmente nel secolo XVI l' Italia ricomparve sulla scena, e come vera creatrice del periodo melodico, occupa d' allora in poi il primo posto negli annali della musica. Tutti i generi di composizione, sì vocale che strumentale, subiscono una salutare riforma; il Contrappunto e la Fuga si rivestono in più belle forme, e tutte le scuole fanno a gara di abbellire il dominio dell' armonia.

Il principio del secolo XVI si segnalò con una importante musicale invenzione. Ottavio Petrucci da Fossombrone inventò nel 1503 a Venezia i tipi delle Note, e stampò nel medesimo anno alcune Messe di Pietro de la Rue, e varie altre di Compositori fiaminghi nel 1508. Recatosi nel 1513 alla sua patria, ebbe da Leone X un privilegio esclusivo per 20 anni di stampar la musica in tutta la Cristianità. Nel 1516 pubblicò a Roma una raccolta di 15 Messe, composte dai più famosi Maestri fiaminghi. Il libro era intitolato a Leone X, e nella lettera dedicatoria leggesi fra le altre cose quanto segue: » *easque incisis in ligneas tabulas notis* (*quod nullus ante me fecit*) *nova imprimendi ratione sociorum sumptibus excudi atque publicavi* ». Risulta da ciò che la prima musica fu stampata a Venezia, e che per dir vero fu questa una Messa d' un Compositore francese.

Nel medesimo secolo cominciò a svilupparsi in qualche maniera il principio della melodia, e venne tolta di mezzo quella confusione, che in addietro regnava fra le voci; s' introdussero alcune regole vantag-

(*) Varj autori esteri asseriscono che il fiamingo Gio. Tinctor n' abbia già prima fondata un' altra a Napoli, lo che non sembra vero, mentre gli storici italiani nulla ne dicono.

giose per la modulazione dagl' insigni Compositori Costanzo Porta e Claudio Monteverde, ambidue cremonesi; dal rinomatissimo Pier Luigi detto il Palestrini; dal sacerdote D. Matteo Asola di Verona, da Giovanni Maria Nanini da Valerano, e da altri.

Anche la musica drammatica subì in quell' epoca un felice cambiamento collo studio di varj periti Compositori, i quali oltre gli strumenti di corda, che sino allora erano i soli praticati per l'accompagnamento del Canto teatrale, posero in uso diversi strumenti da fiato. Si distinsero in tal genere di musica il ferrarese Alfonso della Viola, maestro di Cappella del Duca d' Este, il milanese Orazio Vecchi, il romano Giulio Caccino, ed i fiorentini Gio. Bardi, Giacomo Corsi, e Giacomo Peri. Quest' ultimo fu quegli che al termine del secolo XVI introdusse una più ben intesa musicale declamazione, per cui può dirsi che la sua *Euridice* sia stata il modello delle altre Opere, che in seguito furono poste in musica.

In questa stessa età furono fondati i tanto celebri Conservatorj di Napoli (*V.* CONSERVATORIO), ed ebbero principio gli Oratorj in musica per opera del zelante religioso S. Filippo Neri, il quale, desideroso di rivolgere alla Religione quel trasporto che il popolo romano dimostrava per gli spettacoli profani, fece comporre da buoni autori alcune Cantate nello stile drammatico d' allora, ma con argomenti tratti dalla sacra storia, a cui data esecuzione coi più scelti cantanti nella chiesa dell' Oratorio, l' esito corrispose pienamente alle sue lodevoli mire. Ne avvenne perciò che simili trattenimenti sacri presero il nome d'Oratorj. Questi ben tosto si propagarono in varie parti, ed in Venezia segnatamente acquistarono in breve tempo un notabile avanzamento.

In questo secolo fu inventato il Fagotto dal canonico Afranio di Pavia, e venne fondata l'Accademia filarmonica di Verona.

In questo secolo si resero illustri gli Antegnati di Brescia nell' arte organica (*v.* per altro l'articolo ORGANO, ove parlasi di varj altri distinti fabbricatori d' Organo d' Italia).

In questo secolo finalmente contribuirono in modo particolare ai maggiori progressi dell' arte i seguenti scrittori: Pietro Aaron, Lodovico Fogliani, Gio. Maria Lanfranco, il P. Angelo da Picitone, D. Nicola Vicentino (il quale in una delle sue Opere descrive l'Arcicembalo da lui inventato), l'Ab. Aiguino, il dottissimo e celeberrimo Giuseppe Zarlino da Chioggia, Vincenzo Galilei (padre del gran matematico), il canonico Gio. Maria Artusi, Pietro Ponzio, il canonico Orazio Tigrini, il Nobile Ercole Bottrigari, il P. Valerio Bona ed il P. Luigi Zacconi.

La struttura del Violino fu condotta al più alto grado di perfezione al principio del secolo XVII dagli Amati di Cremona, e dopo qualche tempo anche dagli Stradivari, pure di Cremona.

Le Opere pubblicate ne' primi decennj del detto secolo da Scipione Ceretto, da Ottavio Durante, da Lodovico Viadana, dal P. Adriano Banchieri, da Stefano Bernardi, dal P. Camillo Angleria e da Rocco Rodio, riuscirono assai vantaggiose ed opportune pel rapido avanzamento della musica. Illustrato infatti da simili teorie il Ferrarese Frescobaldi, Organista rinomatissimo del Vaticano a Roma, introdusse tosto una nuova maniera di sonar l' Organo, che a ragione fu riputata la più propria. Questa consisteva nel legare e sostenere i varj suoni, nel proporre ed alternare alcuni soggetti d' imitazione, nel far intendere in somma quello stile che in oggi ancora chiamasi legato e fugato, e che egli fu primo a praticarlo sull' Organo con tanto successo.

Nel 1615 venne fondata dal P. D. Adriano Banchieri la prima Accademia di musica a Bologna, col titolo *de' Floridi*. Nel 1622 ne fu fondata una seconda sotto il nome *de' Filomusi* dal maestro di Cappella D. Girolamo Giacobbi, e nel 1633 una terza col nome *de' Filoschici*. Queste tre accademie vennero poi dopo assorbite dall'*Accademia filarmonica* attualmente esistente, e fondata nel 1666 dal nobil uomo Vincenzo Carrati.

L' insigne Compositore Giacomo Carissimi, maestro della Cappella pontificia e del Collegio di Roma, condusse alla sua maggior perfezione il Recitativo, e riuscì egregiamente nel dare un movimento più variato al Basso, che sino allora erasi praticato con una soverchia uniformità. L' illustre maestro di Cappella del Vaticano, Orazio Benevoli, condusse pure a maggior perfezione il genere di Contrappunto.

Le scienze acustiche e canoniche vennero illustrate dopo la metà del secolo stesso dal gran matematico Galilei, il quale tratta della propagazione e de' rapporti del suono, nel secondo tomo delle sue Opere stampate a Bologna nel 1655; dal matematico Pietro Mengoli nella sua Opera pubblicata a Bologna nel 1670, e dal P. Daniele Bartoli nella sua Opera intitolata: *del suono de' tremori armonici e dell' udito*, stampata a Roma nel 1679. Pochi anni prima, cioè nel 1673 comparve l'Opera istruttiva di Gio. Maria Buononcini, in cui trovansi indicati tutti gli artifizj della musicale composizione fino a quel tempo conosciuti. Anche il canonico D. Angelo Berardi poco dopo si distinse con alcune Opere teorico-pratiche; ma lo scrittore musicale più fecon-

do di un tal secolo, massimamente in ciò che risguarda la musica antica, è stato il patrizio fiorentino Gio. Battista Doni.

Fu in quel torno di tempo che si eressero teatri pubblici venali, e stabili, giacchè per l'addietro le rappresentazioni sceniche si facevano nelle sale private, ove non intervenivano che gentiluomini di Corte e distinti personaggi; in questo modo la musica teatrale restò esposta ad una critica più rigorosa perchè eseguita da coloro che vi pagavano l'ingresso, e l'arte ne guadagnò. Fu in questo secolo che il Contrappunto si vide di molti ingegnosi artifizj arricchito, e la melodia pure ornata di maggiori pregj per le tante e varie musicali composizioni prodotte da un vasto numero di distinti ed illustri Compositori. Fu anche in questo secolo che l'arte di sonar il Violino s'avanzò a gran passi colla scuola stabilita dal celebre Arcangelo Corelli da Fusignano, dalla quale uscirono, Francesco Geminiani, i rinomatissimi fratelli Gio. Battista e Lorenzo Somis torinesi, Pietro Locatelli bergamasco, fondatore d'una nuova scuola di Violino in Olanda. Anche il Fiorentino Francesco Maria Veracini ed il Veneziano Tomaso Albinoni, contemporanei del Geminiani, mostrarono una rara abilità nel sonar tale strumento. Il Veracini in particolare rinvenne una nuova e miglior maniera di condur l'arco, e la trasmise al celebre Giuseppe Tartini.

Ne' primi decennj del secolo XVIII fiorirono le famose scuole di Canto, e che in progresso del tempo si mantennero in vigore: quella de' Fedi in Roma, di Francesco Antonio Pistocchi in Bologna, di Francesco Redi in Firenze, di Giuseppe Ferdinando Brivio in Milano, di Francesco Peli in Modena, quella di Giuseppe Amadori in Roma, e quelle di Domenico Gizzi, di Nicola Porpora, di Leonardo Leo e di Francesco Feo a Napoli. Nel tempo poi che si perfezionò l'italiana poesia melodrammatica, massimamente per l'elegantissimo Abate Pietro Metastasio, anche la musica teatrale ebbe campo a perfezionarsi sempre più. Il primo Compositore che adornò colle musicali Note i drammi metastasiani, fu il Napoletano Leonardo Vinci, il quale introdusse un miglior gusto di musica, e diede altresì una più conveniente forma alle Arie. Pochi anni dopo sorse il gran riformatore del buon gusto musicale, Gio. Battista Pergolesi, il quale nella sua *Olimpiade* inventò una melodia espressiva ignota prima di lui. Illuminati alcuni valenti Compositori dietro le traccie del Pergolesi, si vide ben tosto in mano di essi l'arte musicale far sempre nuovi progressi.

Nella stessa epoca di Leonardo Vinci, il gran maestro Francesco

Durante, allievo d'Alessandro Scarlatti, si segnalò più di tutti per gli ammaestramenti della musicale composizione, e per la gran quantità d'eccellenti allievi che formò ne' Conservatorj di S. Maria di Loreto e di S. Onofrio; egli merita quindi il giusto titolo della principale gloria della scuola di Napoli. In appresso si distinsero pure come insigni maestri del Conservatorio della Pietà, Nicolò Sala, morto nel 1800 in età di 99 anni, e Fedele Fenaroli.

Giuseppe Tartini, nato a Pirano nell' Istria, illustrandosi nella medesima epoca come autore d'un nuovo sistema d'armonia, introdusse anche una più perfetta maniera di guidar l'arco. Nella sua scuola si son formati per eccellenza, il Pugnani, il Nardini, il Morigi, il Ferrari, il Capuzzi ed altri.

Verso il 1740 erano famosi in Italia i due fratelli Alessandro e Gerolamo Besozzi, impiegati alla Corte di Torino, il primo sull' Oboe, e l'altro sul Fagotto. Antonio Lolli di Bergamo si rese celebre varj anni dopo come Violinista.

Conosciute quindi con precisione le regole musicali riguardo alla composizione ed alla buona esecuzione, i più bei genj italiani fecero a gara nel cogliere il bello e vero buon gusto della musica. I principali cooperatori furono Nicolò Iomelli, Nicolò Piccini, ed Antonio Sacchini; il primo verso il 1757 perfezionò l'Aria vocale, il secondo nel 1757 diede la giusta forma al Duetto, ed il terzo contribuì vieppiù verso il 1770 al perfezionamento della melodia. Da quell' epoca sino dopo il 1790 circa, la musica italiana pervenne alla maggior sua gloria. Fu in allora che si videro nel più bel fiore i Conservatorj di Napoli e di Venezia. Fu allora che pienamente si conobbe tutta la forza dell' arte nella più perfetta espressione del musicale linguaggio per opera di un gran numero di esimj cantanti che furono l'oggetto della comune ammirazione ne' principali teatri europei. Fu allora che l'arte di sonare il Pianoforte fu condotta ad una gran perfezione dal Romano Muzio Clementi, che le varie scuole di Violino del Pugnani in Torino (della quale uscirono G.o. Battista Viotti e Bartolommeo Bruni, pure piemontesi), del Nardini in Firenze, del Morigi in Parma erano coltivate col maggior successo, e s' illustrava anche il nostro Alessandro Rolla, tuttora vivente, come sonatore di Viola e di Violino. Fu allora che si sentiva l'eccellente musica di chiesa del Fioroni in Milano, del Salulini in Siena, del Mei in Livorno, del Valotti in Padova e d'altri esimj compositori ecclesiastici italiani. Fu allora in somma che Paesiello, Cimarosa e Guglielmi si trovarono in nobil gara colle loro teatrali produ-

zioni, e che da essi e da altri valorosi Compositori italiani s'arricchirono le italiche scene di una prodigiosa quantità di bellissime Opere serie e buffe.

Gli scrittori letterarj musicali del secolo XVIII, sono: il monaco Zaccaria Tevo, Francesco Gasparini, Giuseppe Tartini, il dottissimo Abate Gio. Battista Martini, il P. D. Giovenale Sacchi, il conte Francesco Algarotti, Fra Giuseppe Paolucci, il cav. Antonio Planelli, Giovan Battista Mancini, Vincenzo Manfredini, il celebre P. Franc. Antonio Valotti, il canonico Lazaro Venanzio Belli, Fra Luigi Antonio Sabattini ec.

Nel secolo presente vennero fondati tre nuovi stabilimenti musicali, cioè: il Liceo musicale di Bologna, l'Istituto musicale di Bergamo nel 1805, ed il Conservatorio di Milano nel 1807. Una particolar fama s'acquistarono i Compositori Gio. Simone Mayr (della Baviera) (*), Ferdinando Paer, Bonifazio Asioli, Gioacchino Rossini, ed i violinisti G. B. Polledro, Nicolò Paganini, e Pietro Rovelli. Conviene però confessare che in oggi l'Italia non è più quella de' secoli passati rispetto ai Compositori, ai cantanti ed agli autori didattici, e la buona musica di chiesa è ormai quasi del tutto scomparsa. Per dimostrar ciò, si porrà fine all'articolo coll'elenco delle varie scuole musicali italiane de' tre secoli passati. Tale elenco, per imperfetto che sia, darà nondimeno un' idea della prodigiosa quantità di Compositori e di cantanti, la maggior parte de' quali risveglia alla memoria la celebrità de' loro nomi.

SCUOLA ROMANA

CAPI

Palestrina, Nanini, Benevoli.

Compositori. Emilio Rossi, Alfonso della Viola, Annibale Melone, Pier Luigi detto il *Palestrina,* Emilio del Cavaliere, Gio. Maria e Bernardo Nanini, Luca Marenzio, Felice e Gio. Francesco Anerio, Ruggiero Giovanelli, Gio. Battista Lucatello, Giulio Caccino, Gerolamo Frescobaldi, Cav. Tarquinio Merula, Luigi Rossi, Gregorio Allegri, Antonio Cifra, Pietro Francesco Valentini, Gio. Angelo Capponi, Domenico e Virgilio Mazzocchi, Giacomo Carissimi, D. Bonifazio Gra-

(*) Il Mayr mutò faccia all' Opera italiana con nuovi risultati d' armonia, di modulazioni, di accompagnamenti ec., e trovò un degno emulo nel rinomato maestro Paer.

ziani, Orazio Benevoli, Domenico del Pane, Antonio Draghi, Ercole Bernabei, Giacomo Antonio Perti, Ottavio Pittoni, Luca Antonio Predieri, Gio. Carlo Maria Clari, Giuseppe Amadori, Giuseppe Antonio Bernabei, Gregorio Ballabene, Andrea Basilj, Giuseppe Sarti, Giovan Battista Borghi, Stanislao Matteo ec.

Cantanti. Francesco Antonio Pistocchi, Antonio Bernacchi, Antonio Pasi, Giambattista Minelli, Gio. Fabri detto il *Ballino*, Bartolino di Faenza (tutti e cinque allievi del Pistocchi), Giovanni Tedeschi detto *Amadori*, Carlo Carlani, Tomaso Guarducci (tutti e tre allievi del Bernacchi), Francesca Boschi detta la *Salamona*, Anna Peruzzi, Francesca Gabrielli detta la *Ferrarese*, Venanzio Rauzzini (anche Compositore), Lucrezia Agniari detta la *Bastardella*, Giovanni Ansani, Giuseppe Cicognani, Catterina Gabrielli, Gaspare Pacchiarotti, Gerolamo Crescentini, Matteo Babini, Angelica Catalani ec.

SCUOLA VENEZIANA

CAPI

Compositori. Costanzo Festa, Gio. Feretti, Matteo Asola, Claudio Merula, Ludovico Balbo, Gio. Croce, Francesco Cavalli, Andrea Gabrieli, Antonio Sartorio, D. Antonio Biffi, D. Pietro Andrea e Marcantonio Ziani, Agostino Steffani, Gio. Maria Ruggeri, Gio. Battista Bassani, Carlo Francesco Polarolo, Tomaso Albinoni, Francesco Gasparini, Gerolamo Polani, Alessandro e Benedetto Marcello, Antonio Vivaldi, Antonio Caldara, Gio. Battista Pescetti, Baldassare Galuppi, Gioacchino Cocchi, Andrea Bernasconi, Ferdinando Bertoni, Giuseppe Scolari, Giuseppe Gazzaniga, Bonaventura Furlanetto, Sebastiano Nasolini ec.

Cantanti. Il cav. Nic. Grimaldi, Faustina Bordoni Hasse detta la *decima musa*, Antonio Hubert, detto il *Porporino*, Angelo Amorevoli ec.

SCUOLA FIORENTINA (*)

Compositori. Gio. Animucci, Vincenzo Galilei, Alessandro Strig-

(*) Questa non forma, propriamente detta, una scuola, mentre la maggior parte de' suoi abili Compositori erano allievi di quelle di Roma e di Bologna, e quelli che si sono illustrati riguardo all' Opera erano per lo più semplici amatori.

gio, Marco da Gagliano, Gio. Bardi, Giacomo Corsi, Giacomo Peri, Marcantonio Cesti, Francesco Geminiani, Alessandro Melani, Paolo Salulini, Francesco Conti, Giuseppe Paolucci, Orazio Mei, Gio. Maria Rutini, Luigi Boccherini ec.

Cantanti. Vittoria Tesi detta la *Tramontini*, Gio. Manzuoli, Antonio Goti, Carlo Conciliani, Ferdinando Tenducci, Ferdinando Mazzanti, Bernardo Mengozzi ec.

SCUOLA LOMBARDA

CAPI

Compositori. Costanzo Porta, Pietro Ponzio, Nicolò Parma, Orazio Vecchi, Antonio Piccioli, Claudio Monteverde, Simpliciano Oliva, D. Antonio Pacchioni, Carlo Pallavicini, Gio. Maria Buononcini, Marcantonio e Gio. Battista suoi figli, Gio. Paolo ed Andrea Cima, Geminiano Giacomelli, Fortunato Chelleri, Gio. Battista Sanmartini, Gio. Andrea Fioroni, Giuseppe Vignati, Gio. Battista Lampugnani, Maria Teresa Agnesi (sorella della celebre Maria Gaetana), P. Gian Domenico Catenacci, Carlo Monza, Agostino Quaglia ec.

Cantanti. Francesca Guzzoni, Gio. Paladino, Giuseppe Appiano, detto l'*Appianino*, Felice Salimbeni, Gio. Carestini detto il *Cusanino*, Catterina Visconti detta la *Viscontina*, Angelo Maria Monticelli, Cav. Gaetano Guadagni (Lodigiano), Gio. Maria Rubinelli, Giacomo David, Luigi Marchesi, Brigida Giorgi Banti, Giuseppe Viganoni, Giuseppa Grassini ec.

SCUOLA NAPOLITANA

CAPI

Compositori. D. Gesualdo Principe di Venosa, Cav. Alessandro Scarlatti, Cristoforo Ceresani, Gaetano Greco, Cav. Domenico Scarlatti, Nicolò Porpora, Leonardo Vinci, Francesco Durante, Leonardo Leo, Francesco Feo, Francesco Araja, Nicolò Logroscini, Pasquale Cafaro, Giambattista Iesi detto il *Pergolese*, Egidio Romualdo Duni, Nicolò Iomelli, Rinaldo di Capoa, Giuseppe Scarlatti, Nicolò Piccini, Antonio Sacchini, Pasquale Anfossi, Tomaso Trajetta, Cav. Gio. Paesiello, Giacomo Insanguine detto *Monopoli*, Francesco di Majo,

Nicola Bifari, Gaetano Andreozzi, Gennaro Astarita, Luigi Caruso, Nicola Zingarelli, Giuseppe Giordani detto *Giordanello*, Domenico Cimarosa, Angelo Tarchi, Pietro Guglielmi (di Massa Carrara) ec.

Cantanti. Cav. Carlo Broschi detto *Farinelli*,, Gaetano Majorani detto *Caffarelli*, Gioachino Conti detto *Gizzielli*, Cav. Filippo Sedoti, Regina Valentini detta la *Mingotti*, Angelica Sperduti detta la *Celestina*, Giuseppe Millico, Giuseppe Aprile, Anna de Amicis, Pietro Mattucci ec.

Tutte queste scuole s'illustrarono in qualunque siasi genere di composizione; ma la scuola romana conta per lo più Compositori di musica sacra, e quella di Napoli è più ricca di Compositori teatrali. Alcuni separano la scuola di Bologna da quella di Roma, riconoscendo per suoi Capi Andrea Rota, D. Gio. Giacobbi, Gio. Paolo Colonna ed Antonio Perti; altri la considerano come una emanazione della medesima.

Genova è la patria di Gio. Paita, famoso cantante e pantomimo, e di Carlo Scalzi pure cantante rinomato.

Torino diede i natali ai celebri cantanti: Giovanna Astrua, Agostino Fontana e Bernardo Ottani. Vercelli conta fra i suoi figli il Padre Francesco Antonio Valotti.

ITHOMEI. Feste de' Messenj, celebrate in onor di Giove, ed unite a concorsi musicali.

ITHYMBOS. Canzone a ballo eseguita dagli antichi Greci in onore di Bacco.

IULOS. Canzone de' mietitori greci antichi, cantata in onore della Dea Cerere.

K

KABARO. Picciol Tamburo degli Egizani ed Abissinj.

KALAMAICA. Danza favorita in Ungheria, colla melodia in tempo $\frac{3}{4}$ e di movimento animato; ha due parti co' ritornelli, ognuna di quattro battute.

KALLINICOS. Canzone a ballo, eseguita da' Greci antichi in onor di Giove.

KARAKLAUSITHYRON. Canzone cantata dagli antichi Greci davanti l'abitazione delle loro amanti.

KAS. Specie di Tamburo de' popoli negri d'Angola, che è secondo l'asserzione d'alcuni viaggiatori il loro unico strumento musicale.

KATAKELEUSINOS. Nome di una delle parti principali d'un pezzo di musica, eseguito ne' concorsi musicali de' giuochi istmici.

KE, *V.* SOLMISAZIONE.

KEHRAUS. Antica danza d'invenzione tedesca, colla quale si chiudono talvolta le feste da ballo.

KEMAN. Nome d'un Violino turco a tre corde.

KERRENA. Tromba indiana, la quale secondo Bonnet ha un tubo lungo 15 piedi. Altri asseriscono ch'abbia soltanto quattro piedi di lunghezza, ed un suono forte.

KOMARCHIOS. Antico ditirambo greco.

KORYPHÆUS. (da κορυφαιος principale, quello che è alla testa), dinotava presso gli antichi Greci quel artista di musica, il quale trovavasi in mezzo all'orchestra e batteva la Misura. Presso gli antichi Romani avea il nome di *Pedarius* o *Pedicularius* (*v.* l'articolo BATTITORE DI MUSICA).

KROTALON, *V.* CROTALO.

KUSSIER. Istrumento turco, composto di cinque corde sopra una pelle che copre una specie di tondo.

KWATZ, *V.* AGADA.

KYRIE ELEISON. Con esso comincia dopo l'Introito, secondo il rito gregoriano, il primo pezzo di musica, che cantasi al sagrifizio della Messa, sia col Canto fermo in coro, sia con sole voci ed Organo, o col Canto figurato ec. Inoltre indica anche la composizione musicale, e perciò dicesi un bel *Kyrie*, un *Kyrie* ben lavorato, intendendosi per lo più il complesso di tre pezzi di musica, cioè: il primo *Kyrie*, il *Christe eleison*, ed il secondo *Kyrie*. Così il pezzo di musica sopra il *Christe*, dicesi anche *Christe*. Nelle funzioni minori per lo più non se ne forma che un pezzo solo.

Nelle Messe da morto secondo il rito gregoriano si cantano i *Kyrie* dopo il *Requiem* e dopo il *Libera*. Nel rito ambrosiano cantasi dopo il *Gloria*.

FINE DEL VOLUME PRIMO